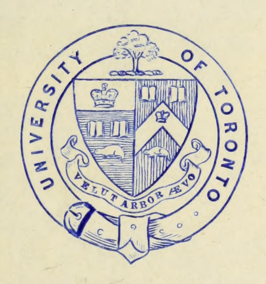
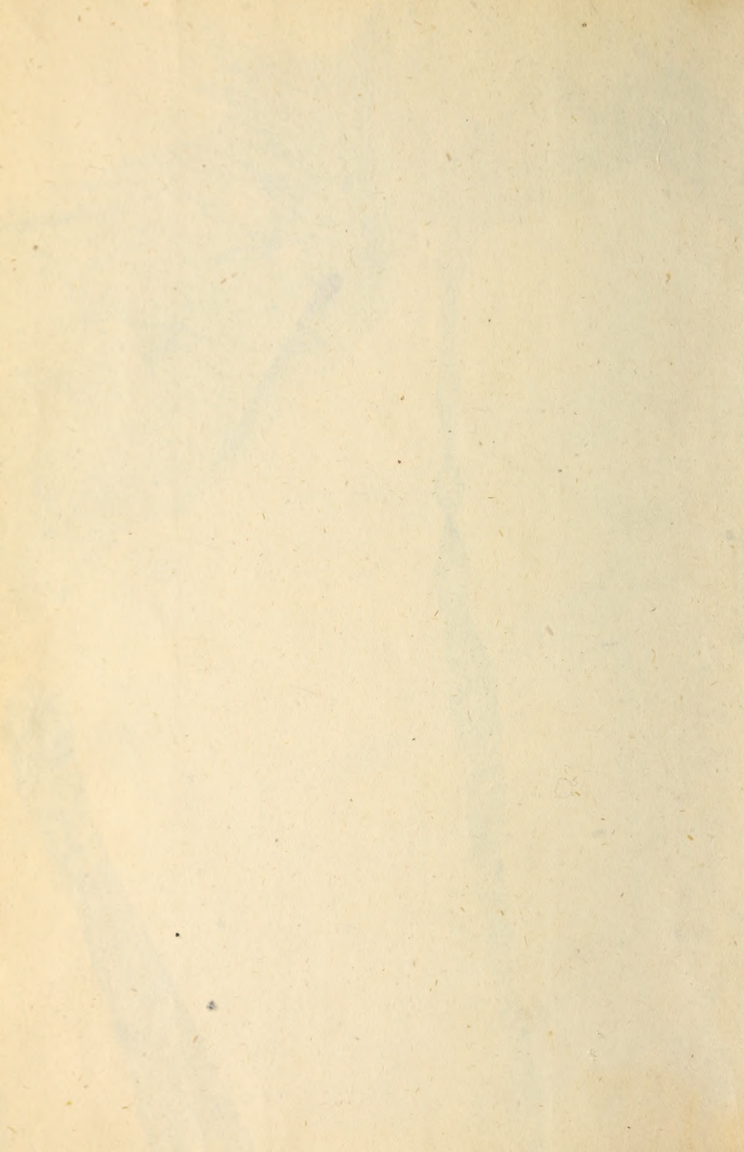

3 1761 09546694 2




UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO



Milton A. Buchanan
Madrid, 1910

FABULAS

DE

DON MIGUEL AGUSTIN PRINCIPE.

Al distinguido Crítico y Poeta
D. Manuel Cañete:
Su amigo
el autor

Cañete publicó una crítica en la America en vol. II. ó III.

3 pes.

Se vende en Madrid á 40 reales en la ADMINISTRACION de la misma, Plaza de Oriente, núm. 2, cuarto 2.° de la derecha, y en las librerias siguientes:

MORO, *Puerta del Sol.*

DURAN, *Carrera de San Gerónimo.*

SAN MARTIN, *Calle de la Victoria.*

BAILLY-BAILLIERE, *Calle del Príncipe.*

GASPAR y ROIG, *Idem.*

AMERICANA, *Idem.*

CUESTA, *Calle de Carretas.*

VILLAVERDE, *Idem.*

SANCHEZ, *Idem.*

LOPEZ, *Calle del Cármen.*

HERNANDO, *Calle del Arenal.*

PUBLICIDAD, *Pasage de Matheu.*

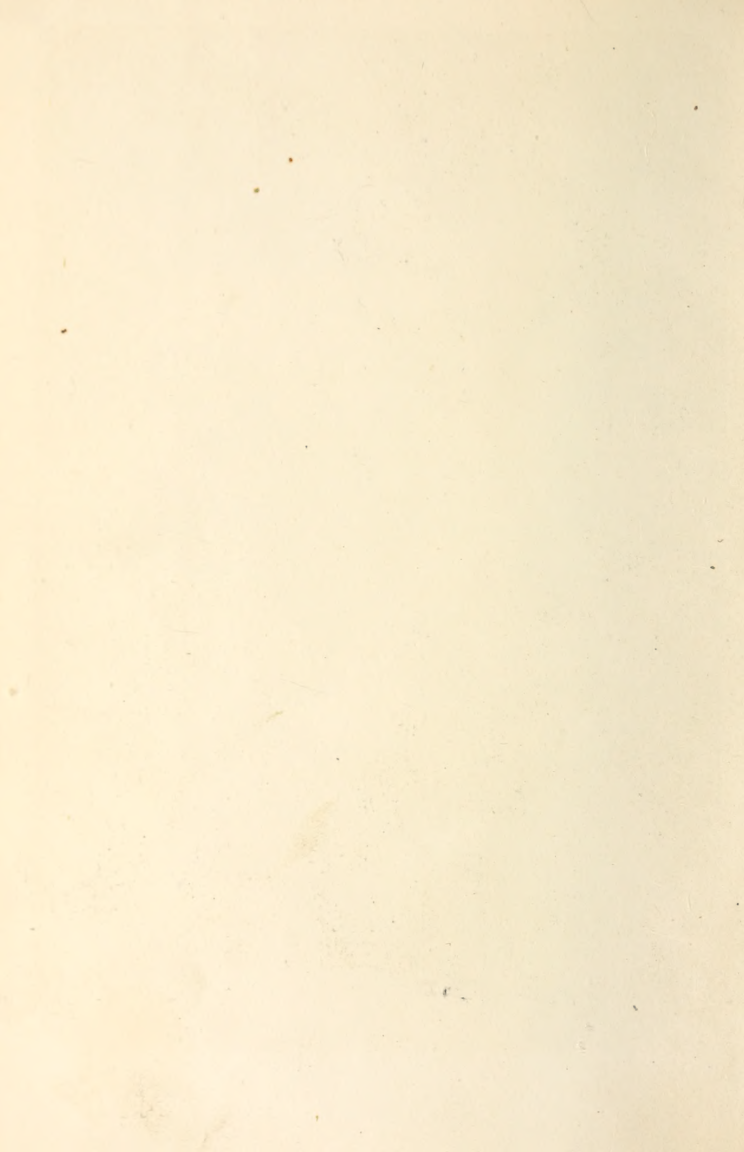
ESPAÑOLA, *Calle de Relatores.*

Los habitantes en las Provincias que deseen adquirir la obra, pueden dirigir sus pedidos *al Administrador de las Fábulas de Príncipe, Plaza de Oriente, núm. 2, cuarto 2.° de la derecha, Madrid;* y la recibirán á vuelta de correo, franca de porte y encuadernada á la rústica, siempre que al pedido acompañe la cantidad de 45 reales en libranzas sobre correos, ó en otras de fácil cobro.



C. Mugica dibº y litº

Lit. de J. DONON, Madrid.



FABULAS

EN VERSO CASTELLANO Y EN VARIEDAD DE METROS,

POR

DON MIGUEL AGUSTIN PRINCIPE. y Vidaud

PRIMERA EDICION:

ADORNADA CON 18 LÁMINAS
LITOGRAFIADAS A DOS TINTAS POR LOS SEÑORES MUGICA Y DONON;

precedida de un Prólogo,
que contiene la historia de la **FÁBULA** desde ESOPO hasta nuestros dias;

Y SEGUIDA DE UN ARTE MÉTRICA,
en la cual se analiza detenidamente la VERSIFICACION CASTELLANA, explicándose al propio tiempo los distintos géneros de metro en que estas FÁBULAS se hallan escritas.

Parcere personis, dicere de vitiis.

MADRID: 1861 Y 1862.
Imprenta de D. M. IBO ALFARO, á cargo de GOMEZ VERA.
Calle de la Parada, 11, *principal.*

MINISTERIO DE FOMENTO.

DIRECCION GENERAL DE INSTRUCCION PÚBLICA.

Negociado 1.°

Al Ordenador general de pagos *de este* Ministerio, *digo con esta fecha lo siguiente:*

«*Teniendo en cuenta el mérito de las* Fábulas *que publica* D. Miguel Agustin Príncipe, *esta* Direccion general *ha dispuesto se adquieran* cien ejemplares de la obra, *que constará de ventiocho á treinta entregas* (1), *cargándose su importe de á real cada una de estas sobre el capítulo ventiseis, artículo único del presupuesto vigente.*»

Lo traslado á V. S. para su conocimiento.

Dios guarde á V. S. muchos años. Madrid 22 *de Mayo de* 1861.

El Director general
PEDRO SABAU.

Sr. D. Miguel Agustin Príncipe.

---

(1) Tal fué el cálculo que en un principio se hizo; pero despues se vió que era corto, habiendo sido en su consecuencia 45 entregas al todo las repartidas á los *señores Suscritores.* Sin embargo, habiéndose prometido á los mismos que aquellas no pasarian de 30, solo estas fueron de pago, y *grátis* las 15 de exceso, procurando así el Autor demostrar que si se habia alargado la obra, no se debia esto á calculadas miras de interés, sino á haberlo exijido así la mayor extension del Arte Métrica. Cumplido este deber editorial, aunque con los perjuicios consiguientes á la equivocacion padecida, se ha fijado en 40 reales para los *no suscritores* el precio total de la obra, y en 45 para las *Provincias*, remesada *franca de porte.*

INDICE

DE LAS MATERIAS CONTENIDAS EN ESTE VOLÚMEN.

FABULAS.

LIBRO PRIMERO.

LIBRO SEGUNDO.

LIBRO TERCERO.

LIBRO CUARTO.

LIBRO QUINTO.

LIBRO SEXTO.

ARTE METRICA ELEMENTAL,

PRÓLOGO.

I.

MUCHO se ha escrito sobre la FÁBULA ó APÓLOGO, género de los mas difíciles que se conocen en Literatura, y en el cual son tan pocos los Poetas que han conseguido ilustrar su nombre. ¿Será en mí temerario pensar que todavía puede tal materia ser objeto de algunas indicaciones, así como de algun adelanto? Creo ingénuamente que no: el *Non plus ultra* que la edad antigua grabó en las columnas de Alcides, es un lema contra el cual hace ya mucho tiempo que ha protestado el espíritu de la edad moderna.

Sé que el progreso es propio de las Ciencias, más bien que de las Bellas Letras y de las Bellas Artes, como dice Madama de Staël: sé que el primero que en estas últimas realiza el Bello ideal, no deja á los que vienen detras de él un *más allá* del todo imposible, sino á lo sumo la sola gloria de realizar otro tanto; pero sé tambien que cuando alguno de los ramos de la Belleza tiene por fin la enseñanza humana, es decir, la doctrina, la Ciencia, puede ser objeto del mismo ensanche y de los propios ó parecidos adelantos que la doctrina y la Ciencia mismas. En ese caso se halla el *Apólogo*, género doctrinal en su esencia, y cuyo horizonte vastísimo bajo el punto de vista literario, está muy lejos de tener por límites los que le marcan los Preceptistas.

La Fontaine, á quien nadie negará la cualidad de juez competente en lo relativo á saber apreciar la extension é importancia del *género*, en una de cuyas *especies* consiguió erigirse en maestro, siendo el encanto y la desesperacion de cuantos se han propuesto imitarle; *La Fontaine*, el escritor sin rival hasta ahora, y sin competidor probablemente en lo sucesivo, relativamente á la gracia y al ingénuo y poético candor de que supo revestir al *Apólogo*, dice de este que lo debemos á la antigua Grecia, donde

todas las Artes parecen haber adquirido su derecho de primogenitura; «pero el campo de la invencion, añade, no puede segarse tan completamente, que no hallen algo que espigar en él los últimos recien venidos.» Parécele esto poco, y dice más: dice «que la ficcion ó la *Fábula*, es un país lleno de desiertos, en el cual hacen los autores descubrimientos todos los dias.»

L'invention des Arts étant un droit d'aïnnese,
Nous devons l' Apologue à l'ancienne Grèce;
Mais ce champ ne se peut tellement moissonner,
Que les derniers venus n' y trouvent à glaner.
La feinte est un pays plein de terres désertes:
Tous les jours nos auteurs y font des découvertes.

Que el escritor francés tiene razon, lo demuestran en mi concepto la historia y desenvolvimiento de la *Fábula* desde *Esopo* hasta los tiempos presentes, y el convencimiento profundo que en su vista adquiere el entendimiento respecto al desarrollo ulterior que puede recibir todavía.

II.

No creo que pueda haber duda fundada respecto á la existencia de *Esopo*. Este escritor es para algunos eruditos un sér puramente ideal, para otros una especie de mito; pero juzgo aventurado negar lo que da de sí el comun sentir de autores muy antiguos y muy respetables en lo concerniente á este punto. Segun ellos, hubo en la Grecia un ingénio de primer órden, que dando el primer paso en la *Fábula*, inició con sus composiciones el género que era allí desconocido hasta él, al menos como género escrito. Tal vez no fué original en todo: tal vez mezcló con las producciones, hijas de su invencion y su talento, mil otros cuentecillos anónimos que en su tiempo corrian de boca en boca, al modo que hoy se hace autor de epígramas el versificador de ciertos chistes que ha oido antes referir en prosa, y á los cuales da forma nueva, libertándolos del olvido, merced á la misma gracia con que se los asimila y los reduce al lenguaje métrico: talvez, en fin, se atribuyen al gran Fabulador griego muchas cosas que no le pertenecen en modo alguno, ni aun á título de asimilador, semejante en esto á nuestro Quevedo, á quien además de las suyas, imputa el mundo mil ocurrencias llenas de chispa ó de procacidad, en que no tuvo ninguna parte. Sea de esto lo que se quiera, la opinion general es que *Esopo* floreció en tiempo de Solon, como unos cinco siglos y medio antes de Jesucristo. Ignórase el verdadero lugar de su nacimiento; pero se conviene tambien generalmente en que fué una aldea de Frígia. Deforme en su figura hasta el punto de ser monstruoso, tuvo tambien la desgracia de nacer esclavo, en cuya triste condicion sirvió á varios dueños. La suerte, tan ingrata con él

bajo esos dos puntos de vista, quiso darle como en compensacion un clarísimo entendimiento, y una penetracion y un ingenio que dejó mas de una vez pasmados á los siete Sábios de Grecia. Despues de varias aventuras que en su mayor parte parecen ser invencion de Planudio, monge que en el siglo XIV nos dejó escrita su vida (1), contribuyendo acaso más que nadie á que por sus anacronismos y por la misma inverosimilitud de sus relatos, se pusiera despues en duda la existencia de autor tan insigne, tuvo Creso, rey de Lidia, noticia de los talentos del gran Fabulador, y le hizo venir á su corte, ya libertado á lo que parece. Honrado con la estimacion y confianza de aquel monarca, fué de su parte al templo de Delfos con el fin de consultar al Oráculo y de ofrecer sacrificios á Apolo. Allí habló, á lo que se cree, de un modo demasiado libre respecto á la naturaleza de los Dioses, ó acaso motejó la fé ciega que se tenia en el mentido Oráculo que oficialmente venia á consultar; y amotinándose contra él los habitantes de Delfos, le hicieron condenar á muerte. Vanamente quiso él aplacarlos, diciéndoles algunas de sus más ingeniosas *Fábulas*, al modo que nuestro Melendez intentó apiadar en ocasion análoga, recitándoles una de sus más bellas composiciones, á los que le querian fusilar por afrancesado: su tentativa no hizo mella alguna en el ánimo de aquellas gentes, y *Esopo* fué precipitado de lo más alto de la roca Hyampea, donde se ajusticiaba á los sacrílegos, el año 550 antes de la era vulgar. Despues se le erigieron estátuas.

III.

Los *Apólogos* de ese grande hombre no han llegado á nosotros sino solo en parte, habiendo sido Demetrio Faleréo quien los coleccionó por primera vez, dos siglos despues de su muerte. El carácter moral de los mismos se reduce con bastante frecuencia á dar instrucciones al débil para garantirse del fuerte, no sin inculcar á aquel de vez en cuando la paciencia y la resignacion; y á aconsejar al fuerte que no abuse de su poder en perjuicio del débil. El autor, como esclavo que era, cumplió una mision muy propia de su estado al dar esa tendencia á sus *Fábulas*, y acaso fué su misma esclavitud la que le hizo ser Fabulista. Un hombre libre, dice Genevay, no teme hablar claramente y con la frente levantada al que quiere ultrajarle ú oprimirle, mientras el desdichado que se encuentra sometido al poder omnímodo de un amo duro y desapiadado, no osa quejarse sino á media voz, guardando todos los miramientos que en él engendra el hábito del temor y de la servidumbre. *Fedro*, el primer imitador de *Esopo*, y esclavo entre

---

(1) *Esa vida la tradujo* La Fontaine *para ponerla al frente de sus* Fábulas, *aunque descartándola de ciertas puerilidades y de alguna aventura indecente.*

los romanos, como lo fué este entre los griegos, atribuye el mismo orígen á sus *Apólogos*:

.......«*servitus obnoxia,*
Quia quæ volebat non audebat dicere,
Affectus proprios in Fabellas *transtulit.*»
Mi triste servidumbre
Me vedada decir lo que sentia;
Y falta de mayor atrevimiento,
Su natural y propio sentimiento
En *Fábulas* tradujo el alma mia.

Parecerá imposible, dicho esto, que la *Fábula*, esclava de orígen, adoptase, en su orígen tambien, el gracejo y la ligereza, como medios de llegar á su fin; pero á poco que se reflexione, se verá que eso fué muy natural. Dejando aparte lo que tan comun es en los desgraciados, ó sea lo que expresa esta popular cuarteta:

«Me dicen que por cantar
Tengo el corazon alegre:
Yo soy como el caracol,
Que cuando canta se muere,»

hay otra razon filosófica que en mi concepto explica perfectamente ese que á algunos parecerá fenómeno. Una vez disfrazado el *Apólogo* con el velo de la *Alegoría*, para así poder insinuarse sin riesgo en el ánimo del hombre prepotente á quien el autor temia ofender ó alarmar, debia recibir como auxiliares aquellas formas que con más seguridad pudieran contribuir al objeto que el escritor se proponia. Nada era por consiguiente más apropósito para el caso, que enseñar como por vía de juego una verdad moral importante, despojándola de la austeridad que la hace siempre enojosa, y de todo viso de audacia que pudiera hacerla temible. Largos sermones cansan tambien, sobre todo al que no quiere ser adoctrinado, aun cuando se disfracen con formas que tiendan á dulcificar su carácter de tales. De aquí que la *Fábula* entonces debiera á su vez ser lacónica, ó todo lo breve posible. *Esopo* comprendió perfectamente su posicion en ambos conceptos, y he aquí esplicada la índole literaria de sus *Apólogos*, concisos hasta un extremo indecible, y ligeros y graciosísimos, no ya en la descripcion ó en los detalles, que le estaban como vedados, sino en la índole de sus asuntos y en la contraposicion de los caractéres inherentes á sus interlocutores, animales en su mayor parte. Lo que no se concibe en él, es que escribiese sus *Fábulas* en prosa: el aliciente propio del lenguaje métrico habria podido darles un interés mayor del que tienen, con ser este, aun así, tan grande; pero *Esopo* era sin duda Poeta por el estilo de nuestro Cervantes, y prefirió tal vez la prosa al verso, por no saber expresarse en este como se expresaba en aquella.

IV.

El vacío que bajo ese punto de vista dejó *Esopo* en la Literatura griega, vino á llenarlo *Fedro* en la romana con felicidad muy notable:

« *Æsopus auctor quam materiam reperit*
Hanc ego polivi versibus senariis. »
De este género autor *Esopo* ha sido;
Mas yo en senario verso
Nueva forma le he dado y lo he pulido.

Sócrates habia intentado lo mismo, segun dicen, reduciendo á número poético algunas de las *Fábulas* Esópicas. En tal caso, no seria el menor lauro del *Apólogo* tal trabajo llevado á cabo por el hombre mas justo y casi santo de la antigüedad pagana; pero no nos ha quedado una sola muestra de lo que aquel insigne Filósofo se supone que hizo en ese concepto (1). Faltando datos en consecuencia para poder apreciar en Sócrates el mérito real de su tentativa, y no habiendo tampoco llegado hasta nosotros sino algunos fragmentos de la version que se imputa á Babrias ó Gabrias, la posteridad atribuye á *Fedro* el primer paso en esa innovacion, así como el primer adelanto de que el arte le fué deudor en el género á que me refiero.

---

(1) *Algunos escritores atribuyen al mismo Sócrates todas las* Fábulas *que corren con el nombre de* Esopo, *sin esceptuar una sola: otros dicen que su autor fué Arquíloco; otros que Lokman y los demás ingénios orientales á quienes despues me referiré; otros, con Quintiliano, que Hesiodo. Yo he creido completamente innecesario para el objeto de estos apuntes entrar en discusion sobre tales y tan encontradas especies, entre las cuales no es la menos peregrina la de atribuir á Salomon dichas* Fábulas, *y aun á Joséf, hijo de Jacob, fundándose esto último en parecerse las palabras* Josephus *y* Æsophus *ó* Æsopus. *Supongamos por un momento que la Grecia hubiera usurpado al Oriente los* Apólogos *de que se trata: la cuestion por lo que á mi trabajo respecta, seria saber si he bosquejado bien ó mal la fisonomía de la* Fábula *que pasa por griega, reduciéndose lo demás á una mera y vana disputa sobre cuatro ó seis nombres propios, sin resultado ninguno positivo en cuanto á haberse de apreciar por eso de una manera más bien que de otra el estado y progresos del arte. Allá, pues, se las hayan Boulanger y todos los demás eruditos, en lo que hace á esa reñida contienda: yo sigo la comun opinion, declarando paladinamente que la sola autoridad de* Fedro *en su* Æsopus auctor *tiene más importancia para mí que la cavilosa*

V.

Algunos escritores modernos, entre ellos el humanista Nisard, niegan al liberto de Augusto lo que se llama *el génio del Apólogo*; mas yo creo, con su licencia, que lo tuvo en muy alto grado. ¿En qué desmerecen sus *Fabulas* la loa que se da á las de *Esopo*? Cuando es mero imitador de este, sabe igualarle en el laconismo, y le excede en dotes poéticas, siendo un verdadero fenómeno literario una concision tan notable, llevada á cabo sin dificultad en medio de tanta elegancia y á pesar de las leyes del verso, naturalmente esponjoso de suyo y ocasionado á la palabrería; y cuando quiere ser original, tiene *Apólogos* admirables, tales como *El Charlatan y El Rústico*, uno de los de más intencion y de más donaire y más gracia que la Literatura romana puede contraponer á la griega. Nisard, preocupado contra *Fedro*, le niega casi todas las dotes que constituyen un Fabulista; y no contento con motejar al escritor, hasta el hombre parece merecerle un como término medio entre la zumba y el anatema. Lo que en Horacio es un justo orgullo en su *Exegi monumentum ære perennius*, es á los ojos del crítico francés vanidad intolerable en *Fedro*, cuando le ve á su vez persuadido del mérito de ese otro monumento levantado por él á la *Fábula*; y hasta sus desgracias y la persecucion de Seyano de que se queja, las viene á traducir como merecidas, atribuyéndolas á su mordacidad, á su propension á las sátiras personales, ó á otras malas y antisociales prendas; pero

---

etimologia del Æsopus *y del* Josephus, *la cual me recuerda estos versos que hice yo, siendo muy jovencillo, contra el furor de etimologizar; versos que no sé si podrian constituir una* Fabulilla *á su modo*:

> Yo conozco un majadero
> Etimologista fiero,
> Que se empeña en descender
> Nada menos que de *Esther*,
> Solo porque es *Esterero*.
> Y añade que en *Palancana*
> La etimología es llana,
> Pues siempre significó
> La *pala* que se sacó
> Del *anca* de *Anás* ó *Ana*.
> Bien veis que son fantasías
> Las dos etimologías:
> Mas ¿son acaso mejores
> Otras mil que les autores
> Dan á luz todos los dias?

sin apoyo ninguno en datos que merezcan tal nombre. Por fortuna no es en todo injusto con ese eminente escritor ; pero aun reconociendo el incontestable mérito del Fabulista romano como autor sóbrio, correcto y elegante, y de exquisito y severo gusto, no vacila en considerar como faltas contrarias á la buena latinidad su *colli longitudinem*, muy bien usado en vez de *collum longum*, y otras cosas por el estilo. Al volver yo en mi insignificancia por los respetos que son debidos á un Fabulista de tanta valía, no me resta sino observar que sus *Apólogos* han sido constantemente la delicia de todos los hombres de gusto, desde que los hermanos Pithou los dieron á conocer al mundo á fines del siglo XVI, pareciéndome por lo tanto imposible que nuestros venideros confirmen el atrabiliario y acerbo juicio que de él hace el humanista citado, hombre muy competente por otra parte.

VI.

Volviendo ahora al principal objeto de estos apuntes, es indudable que pues la *Fábula* debió á *Fedro* el salir ataviada con la métrica galanura de que *Esopo* la habia privado, esto marca en su historia un progreso que es imposible desconocer, bien que fuesen iguales en el fondo sus tendencias y su carácter. La doctrina era la misma; el modo de espresarla diverso: en *Esopo* fué aquella *útil*; en *Fedro* fué *dulce* además (1). *Fedro* en tanto siguió mirando como condicion indispensable del *Apólogo*, al menos en la generalidad de los casos, el buen humor y la jocosidad; y bajo ese punto de vista, cuya razon originaria está dada en lo que más arriba se ha dicho, no salió el género del círculo que el mismo Fabulista romano le marcó en los siguientes versos:

> *«Duplex libelli dos est, quod risum movet,*
> *Et quod prudenti vitam consilio monet.»*

---

(1) *Y si quiere decirse que la* Fábula *fué ya* dulce *en el mismo* Esopo, *atendido el natural atractivo inherente al género, en* Fedro *fué* dulcísima *ó* doblemente dulce, *considerado el mayor halago que recibió del lenguaje métrico.* Miel sobre hojuelas, *podria yo decir aquí. Por lo demás, no se me oculta que ha habido y hay hombres de talento, á cuyos ojos pierde el* Apólogo, *desde el momento en que se le versifica. El célebre Patru, verbigracia, desaprobaba en su amigo* La Fontaine *su resolucion de escribir* Fábulas *en verso francés, creyendo que el principal adorno del género consistia en no tener adorno ninguno ; pero el ejemplo del mismo* La Fontaine, *ante el cual se ha hecho imposible la definitiva retrogradacion del* Apólogo *á su lenguaje ó prosa primitiva, no obstante el ejemplo de* Lessing, *es á mi manera de ver la mejor contestacion que puede darse á los que hoy piensen como pensaba entonces aquel ilustre abogado del Parlamento de Paris.*

Doble es su objeto, pues moviendo á risa,
Con prudente consejo al hombre avisa.

De aquí la antigua preocupacion de que la *Fábula*, para ser *Fábula*, haya indispensablemente de hacer reir, ó de excitar la sonrisa al menos.

VII.

En esa manera de ver ejerció una influencia decisiva el hombre que en el siglo XVII levantó en Francia á su mayor altura el *Apólogo* ya embellecido en los términos que acabo de indicar; hombre á quien podria llamarse estrella de primera magnitud en el cielo azul de la *Fábula*: tan centellante y viva es su luz, pareciendo débil á su lado la de los otros dos escritores que con tanta justicia son el orgullo de Grecia y Roma en el género que me ocupa. *Esopo* en este fué el gran prosador; *Fedro* el versificador elegante; *La Fontaine* su gran Poeta.

No habia este nacido esclavo, ni despues de hecho liberto habíase visto precisado á erigirse en cortesano, para solo cambiar de servidumbre, como sus dos referidos predecesores. El *Apólogo* en consecuencia no era ya, ni debia ser en sus manos, un mero disfraz del temor, del sufrimiento ó de la amargura, como antes lo habia sido. Doctrinal y moralizador en su esencia, podia serlo sin reserva alguna, ganando el génio del escritor en espansion y espontaneidad todo lo que su alma perdiese en discurrir la mejor manera de velar sus mas íntimos sentimientos. Al decir *sin reserva alguna*, no comprendo ni he podido comprender en esa expresion el olvido de las precauciones que debe adoptar todo el que enseña, en lo tocante á no sublevar el amor propio del que le escucha. El lenguaje *ex cathedra* ofende, y el hombre se rebela naturalmente contra todo el que, ostentando una superioridad real ó afectada, le humilla con lecciones directas. Ese escollo lo ladea la *Fábula* por medio de la *Alegoría*; pero no lo evita del todo, si la destreza del Fabulador no viene en su auxilio. Tal fué precisamente la prenda, la gran dote de *La Fontaine*. Nadie ha contado con más buena fé, con más aire de estar persuadido de la verdad de lo que cuenta, que ese inimitable escritor, gloria imperecedera de la Francia, y una de las más puras que tiene en lo literario, entre las otras muchas con que se envanece. Raras veces es original en sus asuntos; pero aun cuando le falte ese mérito, el primero que sin duda ambiciona el Poeta que aspira al título de inventor ó de creador, sabe de tal manera explotar las ideas fundamentales con que otros escritores le suministran la materia de sus *Apólogos*, que consigue apropiárselos completamente, merced á la forma que les dá, á los contrastes que en ellos introduce, á la cómica seriedad con que se ocupa en las cosas más fútiles, á la aparente ligereza con que trata las graves y elevadas, á la oportunidad y rapidez con que pasa de un tono á otro, á la fortuna con

que sabe explotar el estilo propio de cada cosa, al interés que dá á su narracion, á las imágenes con que la vivifica, y á la gracia, á la candorosa ingenuidad y á los tesoros de Poesía que en ella esparce. El arte de contar es por ventura el único en que cabe que cien autores hagan dormir con el mismo asunto que en boca de otro es el embeleso y el encanto de los que le escuchan. Una idea que se anticipe á otra, por muy ligeramente que sea, cuando no deba anticiparse; un pensamiento que se deslía, cuando solo se deba indicar; otro que se indique tan solo, cuando sea oportuno explanarlo; una frase, una palabra, un rasgo que no ocupen en la narracion el lugar conveniente y preciso, bastan para echar á perder la *Fábula* mejor imaginada en lo que su á argumento concierne. Ese arte no se enseña ni se aprende, ni puede tener otras reglas que las que sugiera el instinto. De aquí que se haya dicho del *Apólogo* que no está sujeto á preceptos, y que *La Fontaine* producia los suyos del mismo modo que el peral peras (1). Esto no era verdad en rigor, pues al gran Fabulista francés le costaban bastante trabajo sus poéticas lucubraciones; pero aun así, no puede negarse que fué en sí propio, no en tratado alguno didáctico, donde encontró recursos y medios para contar del modo que contó, y para velar diestramente el artificio de sus *Apólogos*, siendo en último resultado escritor originalísimo y verdaderamente creador en la marcha y en los detalles, aun siendo plagiario de asuntos.

Consecuencia del sistema seguido por este insigne Fabulador, debió ser que el *Apólogo* ensanchase, como lo ensanchó con efecto, el horizonte de sus dominios. La Poesía que en *Esopo* es nula, si por ella se entiende la métrica, habíase insinuado en *Fedro* por la versificacion, por locuciones, frases y giros que independientemente del metro eran Poesía tambien, y algunas veces por un solo epíteto, cuando no le consentia extenderse más su severo y proverbial laconismo. En *La Fontaine* se presentó la *Fábula* ataviada con todas las galas de la imaginacion más brillante, siendo más lata y más persuasiva, y atreviéndose á mirar frente á frente á los demás géneros poéticos, sin temor de que ninguno la venciese en frescura ni en lozanía. Bajo ese punto de vista, no hay *un mas allá* en el *Apólogo*; pero aun podia explotarse más como composicion literaria de carácter sério, y tambien podian ser otras sus tendencias y aplicaciones. ¿Verificóse lo uno y lo otro? En breve vamos á ver que sí.

VIII.

Considerada la fisonomía que dió *La Fontaine* á la *Fábula*, se verá que, con raras excepciones, continuó siendo la propia de un cuento hijo del

---

(1) «Comme un prunier des prunes,» *decia* Madama La Sablière; *pero eso no puede traducirse literalmente al castellano, sin llamar á* La Fontaine ciruelo.

buen humor, no pudiendo desconocerse tampoco haber sido el ridículo el arma que ese gran escritor se propuso principalmente manejar, como él mismo lo dice en estos versos:

«Je tâche d' y tourner le vice en ridicule,
Ne pouvant l' attaquer avec des bras d' Hercule.»
De energía privado y fuerza brava,
Sobre el vicio el ridículo descargo,
Porque no tengo de Hércules la clava.

Entretanto, ¿qué motivo fundado podia haber para hacer hablar al *Apólogo* casi siempre en tono de broma, cuando no hay razon filosófica que le vede ser grave y formal, tierno, triste, patético, trágico, épico, elevado, sublime? ¿Por qué limitarlo tampoco al terreno de la mera verdad moral, ó á dar solo lecciones de prudente y juiciosa conducta en las cosas ordinarias de la vida, pudiendo como puede dar tambien atinados consejos en otros diferentes sentidos?

Gran respeto merece el precepto de Horacio, relativo á la manera más apropósito de combatir abusos y vicios:

..........«ridiculum acri
Fortiùs ac meliùs plerumque secat res.»
«Con mas acierto y vigor
Que la severa invectiva,
Una crítica festiva
Corta el abuso mayor;»

pero claro está que esa sentencia, cuya traduccion es de *Iriarte*, podrá en todo caso ser de preferente aplicacion á la *Fábula*, cuando esta sea satírica; esto es, cuando efectivamente combata esos abusos y vicios, sin que eso obste á que no siendo así, pueda explotar con éxito cualesquiera otros medios de expresion, si lo hace de un modo oportuno. El estilo familiar y jocoso que, fuera del caso citado, acompaña por lo comun al cuento fabulístico, depende, generalmente hablando, más que de la voluntad del escritor, de la índole del asunto y de la inherente á los interlocutores que en él introduce, los cuales le dan irresistiblemente el tono á que tiene que atemperarse. ¿Quién puede ser sentido ó sublime, á no ser por mera incidencia, ó al deducir la verdad moral, cosa siempre santa de suyo, fabulando con la *Olla* y con el *Caldero*, con el *Gato* y con los *Ratones*, ó con el *Borrico* y el *Cerdo*? Pero podrá hacer hacer hablar en levantada y magestuosa voz al *Leon*, por ejemplo, y al *Águila*, y á la *Encina* y al *Roble* y al *Viento*, y á otros objetos animados ó inanimados que nada tengan de risibles, sin que de eso se resienta el género, ni falte en manera ninguna á las conveniencias del arte. ¿No es acaso un excelente *Apólogo*, á pesar de ser grave y filosófico, esta décima de Calderon?

Cuentan de un Sábio, que un dia
Tan pobre y mísero estaba,
Que solo se sustentaba

Con las yerbas que cogia.
—«¿Habrá otro, entre sí decia,
Más pobre y triste que yo?»—
Y cuando el rostro volvió,
Halló la respuesta, viendo
Que iba otro Sábio cogiendo
Las hojas que él arrojó.

Y el mismo *La Fontaine*, ¿no tiene composiciones acabadas, tales como la *Encina* y la *Caña*, en las cuales campean las dotes sérias, con exclusion completa de las festivas? ¿Es por otra parte mejor su celebrado *Apólogo* de *El Cuervo y El Zorro*, donde todo es donaire y gracejo, que su notabilísima *Fábula* titulada *La Muerte y el Desgraciado*, la cual no excita en los labios de nadie sino á lo sumo una sonrisa amarga? *Samaniego* ha traducido, ó más bien imitado las dos: léalas cualquiera, y decida en cuál de ellas es más Poeta, y en cuál cumple mejor su mision ese otro ilustre Fabulista con quien tanto se honra á su vez la Literatura española.

IX.

Si estas reflexiones son justas, la consecuencia inmediata que de ellas se deduce es que la *Fábula*, cuando es festiva, constituye muy enhorabuena uno de los varios ramos ó especies en que se divide el género; pero sin ser el género mismo, ó sin absorberlo del todo. Ahora bien: *La Fontaine* que á tanta altura supo levantar el *Apólogo*, sobresalió más en lo jovial y en lo mixto de sério y cómico, modo peculiarísimo en él, que no en lo constantemente formal, ó digámoslo así, *solemne*; y de aquí haber dicho yo anteriormente que consiguió erigirse en modelo *sin competidor ni rival*, no en todas las distintas *especies* que constituyen el *género* fabulístico, sino solo en algunas de ellas. No quiere decir esto, como bien se vé, que no sea ese Poeta en sus *Fábulas* un modelo tambien en lo sério, cuando les quiere dar ese carácter, sino pura y sencillamente que no entró en su sistema dárselo de un modo sostenido y constante, y que bajo ese punto de vista no agotó el arte de fabular, como lo agotó bajo el otro. Por lo demás, para convencerse de lo extenso y variado del génio que inspiró al Fabulista francés, basta leer sus *Animales con peste*, verdadera desesperacion de cuantos Fabulistas intenten hacer algo de provecho en la armoniosa y no abigarrada mezcla de todos los tonos y estilos; pero aun en esa composicion, la primera tal vez de todas las suyas, es lo cómico lo que en último resultado se presenta como más de relieve, no pareciendo sino que el autor se ha propuesto ser un gran lírico hablando de la epidemia, un gran Poeta elegíaco al describir los sufrimientos de los animales moribundos, un tiernísimo Anacreonte al nombrar entre estos á las Tórtolas.

y un épico á la manera de Virgilio al hacer hablar al Leon, sin más objeto que el de que contraste doblemente con esas dotes su irresistible propension á la gracia y á la travesura, como se vé en algunas de las palabras y en el verso de pié quebrado *Le berger* que el mismo Leon pronuncia, en las que despues le dirige el Zorro, y en las que luego profiere el Asno, donde *La Fontaine* no es nada de lo que acaba de ser (¿y cómo serlo con estos interlocutores?), sino lo que es ordinariamente: *un verdadero Moliere del Apólogo*, bien que despues le lleve el asunto á ser un como Poeta trágico al indicar la catástrofe de que es víctima el animal menos pecador, y un como sesudo Filósofo al deducir la reflexion moral que naturalmente se desprende de esa composicion admirable. ¿Podríase aplicar á este autor el *interdum tamen et vocem Comedia tollit* de Horacio? Yo no lo sé; pero tanto en el *Apólogo* sério, como en las aplicaciones que sério ó no sério es capaz de recibir, podia ese gigante de la *Fábula* tener competidores aun; y en efecto, los ha tenido en ambos conceptos, aunque no en sus trasportes y arranques llenos de génio y de Poesía; ó díganlo sinó, por ejemplo, *Florian* entre nuestros vecinos, y entre los españoles *Iriarte.*

X.

El primero de estos dos escritores tiene un mérito tan notable, que en lo espontáneo y en lo que los franceses llaman *naïveté*, solo cede á su gran predecesor, siendo muy superior en mi concepto á *La Mothe, Arnault* y *Le Bailly* y á todos los demás Fabulistas de su nacion; y en la *Fábula* toda grave, no tiene vencedor que yo sepa en ningun escritor profano. Yo he traducido en mi coleccion, aunque libremente y solo por via de muestra, una de las que entre las suyas pertenecen á esta última especie, ó sea la titulada *El Califa*. Léase: y no obstante lo mucho que ha debido de perder en mi version, dígase si ese bellísimo y sin intermision solemne *Apólogo* se insinúa menos en el ánimo, que el que mejor se crea entre los otros tres ó cuatro festivos cuya idea he tomado de *Esopo*, de *Lokman* ó aun del mismo *La Fontaine*: dígase si por lo magestuoso y aun casi augusto de su entonacion, se le comprende menos que al más jovial y familiar de aquellos; dígase, en fin, si la gran leccion moral que en accion presenta desmerece ni un solo ápice, porque no tenga como premisa un cuento *meramente pueril*. Yo hubiera querido tambien traducir ó imitar al menos sus *Fábulas* de *El Ciego y el Paralítico*, *El buen Hombre y el Tesoro*, *El Rey Alfonso*, y otros por el estilo, y sobre todo su obra maestra, la tan llena de afectuosa y consoladora ternura, titulada *El Conejo y la Cerceta*; pero no me he sentido con fuerzas para otra segunda tentativa, y he preferido ser original, aunque flojo, á que pueda decirse de mí que no he sabido emplear el tiempo sino en estropear agenos asuntos. Entretanto ese *Califa* basta para

dar una idea del nuevo campo que *Florian* supo indicar al *Apólogo*, aunque tomando de otros escritores una buena parte de sus argumentos; y basta así mismo para quitar á la *Fábula* que no presenta la fisonomía con que generalmente se la ha dado á conocer, la prevencion con que la miran algunos. ¿Cómo no reflexionan estos que la BIBLIA abunda en *Parábolas*, y que si no se las llama *Fábulas* en el sentido sério á que aludo, es más bien por respetos divinos, que no porque no constituyan, en lo que tienen de literario, una de las especies del género? ¿Qué *Apólogo* puede compararse, por sentido y sublime que sea, á la *Parábola* de *El Hijo Pródigo*, ó á las demás que tanta uncion destilan en los labios de JESUCRISTO?

XI.

Tal vez bebió *Florian* en esa purísima fuente la mejor parte de su inspiracion: tal vez y sin tal vez es la BIBLIA el orígen del género explotado despues por los Fabulistas profanos tanto en Oriente como en Occidente. Las *Parábolas* abundan en los Profetas. «Aquí, dice el Abate Chassagnol, compara el Eterno á su pueblo con una mujer adúltera, porque despues de haberle jurado fidelidad aceptando libremente su yugo, se aparta de él y le abandona, para correr en pos de divinidades extrangeras: allá, bajo la expresiva imágen de una viña que su dueño ha escudado contra todas las calamidades, recuerda el Señor la solicitud con que él ha protegido á Israel, y le amenaza con todo el peso de su cólera, si no produce más que malas yerbas y frutos amargos. En otro pasage se ve al generoso Nathan turbar la paz criminal del gran Rey, comparándole al rico que roba la oveja de su pobre vecino; en otro es el impetuoso Ezequiel el que deseando pintar la vuelta de los hijos de Judá, los compara á las osamentas blancas y secas que cubren la tierra por todas partes, pero que eso no obstante se reunirán al fin, y recibirán nueva vida al soplo del espíritu.» A todo esto no faltará quien diga que esos y otros ejemplos que podrian citarse, son más bien rasgos y símiles elocuentísimos, propios del estilo oriental, que no gérmenes en los cuales se descubra el orígen de *Apólogo* prófano; ¿pero qué es éste en último análisis, sino un símil ó una comparacion? Si esta observacion no convence, no será inoportuno recordar que en el *Libro de los Jueces*, capítulo IX, versículo 8 y siguientes, hay un *Apólogo* propiamente dicho, el cual podria muy bien titularse *Los Arboles pidiendo Rey*, y en que hablan el *Olivo*, la *Higuera*, la *Vid* y la *Zarza* (1); y que así

---

1) *El capítulo* 12 *del libro II de los Reyes dá principio con el* Apólogo *de* El Hombre rico y el Hombre pobre, *narrado por Nathan á David; y* Apólogo *es tambien el que en el mismo Libro, capítulo XIV, cuen-*

como *Andrieux* tomó el suyo del referido Libro. *La Fontaine* á su vez tomó del *Eclesiástico* su *Fabula* titulada *La Olla de hierro y la Olla de barro.* ¿Provendria del mismo orígen el *Apólogo* de Esopo *Las dos Ollas?*

XII.

Viniendo ahora á nuestro Poeta *Iriarte*, pues de *Samaniego* está dicho todo con llamarle *el La Fontaine español* (título que merece sin duda alguna, aun á pesar de la respetable distancia que le separa de su gran modelo), glorioso es para nuestro país que además de haber sido ese escritor el que inspiró al ya dicho *Florian* algunos de sus mejores *Apólogos*, sea tambien el más original de todos los Fabulistas modernos, y el creador de una nueva especie en el género que me ocupa. Hasta él se habia aplicado la *Fábula* solamente á objetos morales: *Iriarte* fué el primero en destinarla á combatir vicios exclusivamente literarios, ó á dar útiles consejos y lecciones en el mismo concepto, consistiendo en eso principalmente, y en no haber tomado sus asuntos de nadie, su envidiable originalidad. Puro, correcto, elegante, ameno, ligero, punzante, festivo, será siempre leido con gusto por cuantos sepan apreciar en lo que valen tantas buenas dotes unidas á un buen juicio enteramente horaciano, y á una versificacion siempre fácil, variada y exenta de ripio, bien que no tenga ni aun por incidencia los férvidos arranques del génio, ni la numerosa armonía propia de los grandes Poetas. Nadie ha osado hasta ahora entrar en competencia con él en el giro que dió á sus *Apólogos*: y es muy probable que por largo tiempo brille sin rival en la arena donde tan firmemente sentó el pié, sin que el lauro que con tanta justicia adquirió le perturbase ó desvaneciese. Pocos libros pueden leer los jóvenes con mas fruto que las *Fábulas literarias*, la mayor parte de las cuales son verdaderos y acabados modelos. *Samaniego* es preferido por los niños, y es muy natural que así sea, estando más sujetos á su comprension los asuntos puramente morales en que dicho autor se ejercita; pero tambien los de mayor edad necesitan *Fábulas*, y su juicio y buen gusto literarios ganarán mucho leyendo á *Iriarte*.

---

ta al mismo David la Muger enviada por Joab; pero como no faltará quien crea que ambos son dos moralidades, *más bien que dos* Fábulas *propiamente dichas, bueno será trascribir aquí la respuesta que en el Libro IV de los mismos Reyes, versículo 9, dá Joás, Rey de Israel, á Amasías, Rey de Judá:* «El Cardo del Líbano (*dice el Escritor sagrado en la traduccion del Padre Scio*) envió á decir al Cedro, que está en el Líbano: «Dá tu hija por mujer á mi hijo.» Y pasaron las bestias del bosque, que están en el Líbano, y pisaron al Cardo.» *¿Puede darse* Apólogo *más caracterizado, más lacónico, ni mas terrible, atendida la posicion de ambos Monarcas?*

XIII.

El digno ejemplo de estos dos insignes Fabulistas impulsó á otros en nuestra España á escribir una multitud de *Apólogos*, en la mayor parte de los cuales no se ven por desgracia otras dotes que las del buen deseo, el cual no basta para dar ingénio al que carece de él, ni para hacer llegar á la posteridad lo que el estro no vivifica. ¿A quién no se le caen de las manos las *Fábulas de Ibañez de la Rentería*, las de *Folgueras* y las de *Valvidares*, y aun las del mismo *Pison y Vargas*? Muy superior á todos esos autores, tiene *Crespo* entre sus *Apólogos* algunos que, aunque no sin trabajo, podrian muy bien refundirse, y que corregidos convenientemente por un hombre de talento y de gusto, resultarian buenos y aun excelentes; pero tales como su autor los dió á luz, es imposible que satisfagan aun al menos descontentadizo. En parecido caso se hallan las *Fábulas Mitológicas*, dadas á luz en 1795 por *D. Manuel Fermin de Cidon é Iturralde*, hombre más de una vez dotado de chispa y de intencion filosófica, como entre otros ejemplos lo demuestra la moraleja de la titulada *Eolo*, de quien dice en los dos versos finales:

> «*Los aires manda: sábio fué sin cuento:*
> *Por eso le acompaña tanto viento;*»

pero fuera de algun otro rasgo por el estilo , es muy amanerado y desigual en el resto de sus composiciones; y de aquí que no fuese afortunado en su por otro lado loable tentativa de ofrecer á los jóvenes un medio de aprender Mitología con tanto placer como fruto. El *Marqués de Casa-Cagigal* quiso abrirse por su parte otro camino con sus *Fábulas militares*; pero á su cualidad de mal Poeta, añadió la de flojo y desmayado versificador, y hubo tambien de fracasar en una empresa tan digna de ser explotada por otro escritor militar, en quien se reunan las dotes de que aquel, salvo la de su ciencia, carecia absolutamente. El festivo Poeta *Salas* nos dió más de una muestra de sus buenas disposiciones para cultivar el género fabulístico; pero escribió muy pocos *Apólogos*, y no puede por lo tanto contarse entre los Fabulistas propiamente dichos. De *Escoiquiz* nada hay que decir: tradujo ó imitó á *Sabatier*, y lo hizo con el mal gusto que en sus versos le caracteriza. ¿Nombraré á *Zabala y Zamora*, traductor ó más bien estropeador de algunas *Fábulas* de *La Fontaine*, *Dorat* y *Florian*, despojándolas de toda su Poesía en su mal entendido prurito de laconizarlas por el estilo de las de *Esopo*, sin que al cabo lo consiguiese, y acabándolas de echar á perder en la manía con que calificaba de *despreciable* al primer Fabulista de la Francia, cuando le comparaba con el griego, llamándole

además *insípido, monótono, oscuro, desabrido y lleno de digresiones?* Más grato seria venir á los tiempos en que *Campoamor* y *Hartzenbusch* han vuelto por el lustre del *Apólogo* español, vindicado ya en parte por *Mora*; pero esos tres autores viven aun, lo mismo que *Fernandez Baeza, Trueba, Pravia, Baron de Andilla, Beña, Govantes, Tenorio, Gutierrez de Alba* y otros que se han dedicado ó dedican á cultivar tan difícil género; y entrar en consideraciones sobre ellos, me expondria á establecer comparaciones de que solo deben ser objeto los muertos, á quienes no puede suponerse que miremos como rivales los vivos. Renunciaré por tanto á esa tarea, contentándome con decir, que tanto cuanto fueron desafortunados en la *Fábula* los primeros autores nuestros que siguieron á *Samaniego* é *Iriarte*, otro tanto han enriquecido nuestra Literatura nacional con bellos y excelentes *Apólogos* algunos de los dignos escritores últimamente citados. ¡Así me hubiera tocado á mí una parte, aunque escasa, de las grandes dotes que en ellos admiro! Falto de ellas, no me es dado seguirlos sino solamente de lejos.

XIV.

Interminables serian estos apuntes, si hubiera yo de hacer la reseña de todos los demás Fabulistas que de un modo algo notable, y aun notabilísimo algunos, se han distinguido del vulgo de los otros por el mérito de sus composiciones. Yo no hablo aquí del *Apólogo* sino con el objeto de indicar sus principales evoluciones, augurando de paso las sucesivas de que sin duda puede aun ser objeto. Entre los orientales más antiguos, son autores famosos *Pilpay* ó *Bidpay, Lokman* y quienes quiera que sean los escritores á quienes se debe el *Hipotadesa* y el libro titulado *Pantcha-tantra;* pero no han ejercido influencia en la Literatura europea, al menos de un modo sensible, sino por conducto de *Esopo*, en el supuesto de que este tomase de ellos las Fábulas que corren con su nombre, y que en concepto de muchos eruditos son hijas exclusivas del génio y de la imaginacion oriental. Juzgado, pues, el gran Fabulista griego, lo están á su vez los de Oriente, en razon á ser comunes á estos y á aquel los mejores de dichos *Apólogos*, siquiera tenga *Lokman*, por ejemplo, unos cuantos que yo no he visto en las *Fábulas* Esópicas, y siquiera no haya puntos de contacto entre estas y las de *Pilpay*, como no los hay á mi parecer, segun puede verse en el *Calila é Dymna*, que vertido al castellano antiguo, ha dado á luz nuestro eruditísimo orientalista D. Pascual de Gayangos, en el tomo 51 de la *Biblioteca de Autores españoles*. Por lo demás, aun cuando quisiéramos aceptar la opinion de los que creen que *Lokman*, por ejemplo, es el sér real y efectivo, no *Esopo*; ó la de los que juzgan por el contrario que lo es *Esopo*, no *Lokman*, no por eso seria menos cierto que usur-

padas ó no por la Grecia, son esas antiquísimas *Fábulas* las primeras que escritas en prosa, sufrieron en manos de *Fedro* su primera trasformacion, al adaptar éste el lenguaje métrico un número mayor ó menor de ellas (1). Muy posterior á *Fedro* el poeta latino *Aviano*, á quien otros llaman *Avieno*, y posterior tambien el persa *Sadi*, ó como dicen otros, *Saadi*, fabularon cada cual á su modo, el primero elegíacamente, ó sea en hexámetros y pentámetros, y el segundo parte en prosa y parte en verso, escribiendo el *Gulistan* y el *Bostan* (jardin de rosas y jardin de frutos); pero aunque diesen algun nuevo sabor al *Apólogo*, no lo hicieron progresar en los términos que *La Fontaine*; y por consiguiente es este siempre su segundo y gran trasformador. De *La Fontaine* he ido á *Florian*, sin detenerme en el inglés *Gay*, ni en su compatriota *Moore*, por no haber el uno ni el otro dado un nuevo giro á la *Fábula* (pues no creo yo que lo sea el *spleen* con que á veces la revistieron), ni poder compararse con los escritores franceses en el arte de decir y contar, tan rebelde al génio británico. A los italianos *Verdizzotti*, *Pignotti*, *Gerardo de Rossi*, *Passeroni*, *Lodoli* y *Roberti*, tengo que contentarme con nombrarlos y con reconocer las buenas dotes de los más como Poetas, dotes de que no obstante abusaron en perjuicio del *Apólogo* que yo llamo *solemne ó grave*, no conciliando debidamente la elevacion de las ideas con la sencillez y perspicuidad del lenguaje; requisitos *sine quibus non* en el género fabulístico.

Respecto á los demás escritores que se han señalado en el mismo, ¿cómo no hacer mencion honorífica de *Lessing*, el gran Fabulador de Alemania, y uno de los que más han contribuido en los tiempos modernos á dar importancia al *Apólogo*? *Hartzenbusch* nos ha dado á conocer, prestando un gran servicio á su país, algunas de sus bellas composiciones, así como otras de relevante mérito debidas á *Pfeffel*, *Geller*, *Lichvehr*, *Hage-*

(1) *En lo relativo á* Esopo *y á* Lokman, *vuelve á jugar la etimología. Además de un* Lokman *asiático, á quien por su sobrenombre de* el Sábio *identifican algunos con* Salomon, *hubo otro de origen etiope, si no es que ambos son uno mismo: es así que* Etiope *en latin se pronuncia* Æthiops *ó* Æthiopicus: *es así que esta última palabra es* Æthiopus *si se la barbariza: es así que barbarizada se parece muchísimo á* Æsopus: *luego* Lokman *y* Esopo *son un mismo mismísimo escritor, ó sea dos nombres distintos con una sola entidad verdadera. Esto vuelve á recordarme otros versos de los tiempos en que yo era muchacho*:

El Etimólogo aquel
Que de *Esther* el nombre atrapa,
Dice que es PAP raíz fiel,
Y que por ende es el PAPA
El inventor del *papel*.
Por esa regla, Pascual,
Inventó el *tubo* TUBAL,
Como el MESÍAS la *mesa*,
ARQUIMEDES la *arquimesa*,
Y el ANTECRISTO el *cristal*.

**

dorn, Gleim, Ramler y Liebeshind, autores alemanes tambien, advirtiéndose en varios de ellos evidentes señales de lo mucho que les debe la *Fábula* en el terreno que, á falta de otro nombre, habré de llamar *filosófico*, por contraposicion al *moral*, de pretensiones algo más humildes, ó de miras menos elevadas, en su clase de aparente juguete.

XV.

En lo que llevo dicho hasta aquí, he considerado al *Apólogo* como un Poemita moral de reducidas dimensiones literarias; pero el género en sí mismo puede recibir mayor latitud y espansion, y bajo ese punto de vista tiene nuestra España la gloria de contar entre sus escritores los primeros Fabuladores del mundo. ¿Qué es, bien mirada, la *Gatomáquia* de Lope de Vega, sino una graciosísima Epopeya en el género fabulístico? ¿Qué es la *Mosquea* de Villaviciosa? ¿Qué es, sobre todo, nuestro *Don Quijote*, esa obra que parece escaparse á toda definicion como género literario, y que constituye la más bella y trascendental *Parábola* de las grandezas y miserias de la Humanidad, personificada de la manera más festivamente sublime en el tan cuerdo como loco Hidalgo, y en su simple y malicioso Escudero? Ante esa creacion incomparable del inmortal manco de Lepanto, ¿qué son las *Fábulas* de *La Fontaine*? Yo, empero, debo aquí limitarme á considerar el *Apólogo* tal como generalmente se le entiende; y así, prescindiré de explanar estas ligeras indicaciones, que nó pocos creerán aventuradas, contentándome con decir que si la *Fábula* ha tenido Homeros, ha sido principalmente en el siglo XVI, y en nuestra nacion por fortuna, dicho sea con el respeto debido al autor de la *Batracomiomaquia,* y al de *Gli Animali parlanti;* conviniendo yo, por lo demás, con nuestro gran Quintana, en que el *Apólogo* español *Esópico* es todo del siglo XVIII, no habiendo existido antes de esa época un solo Fabulista digno de tal nombre, en ese sentido, entre los escritores de nuestro país.

Entretanto, si *Iriarte* abrió al *Apólogo* un camino desconocido hasta él, bajo el punto de vista de sus aplicaciones, otros senderos hay todavía por los cuales se le puede llevar. Si la política moderna no tiene aun verdades suficientemente demostradas para hacerlas objeto de la *Fábula,* sino solo en escaso número, dia vendrá en que el tiempo y la experiencia acaben por fijar ciertas ideas, hoy fluctuantes en el espacio, y entonces podrá ser el *Apólogo político* lo que con tanta gloria de nuestro país ha conseguido ser el *literario*. ¿Y el *científico*? ¿y el *artístico*? ¿y el *filosófico*? ¿y el *religioso*? ¿Cuánto no puede ensancharse el género con esas otras aplicaciones, algunas de ellas inauguradas ya, el dia en que tenga nuevos y dignos intérpretes, ó en que ciertos hombres de génio no se desdeñen de ser Fabulistas?

XVI.

A quien de esta manera discurre y así se atreve á escribir un *Prólogo* para ponerlo al frente de sus *Fábulas*, no faltará quien le diga: «¿y tú? ¿te crées acaso de los llamados á regenerar el *Apólogo*, ó presumes tal vez llevarlo por senderos desconocidos?» Ay! muy mal debe de conocerme quien esa pregunta me haga! Yo tengo aquí en mi mente un Bello ideal que constituye mi conviccion íntima, sea con razon ó sin ella; pero nadie conoce mejor que yo mismo lo infinito que dista mi pobre ingenio del talento que se necesita para abrir un nuevo horizonte á la *Fábula*. Nada absolutamente me debe esta, sino solo entusiasmo y cariño. Si he hablado de ella en sus distintos ramos de la manera que ha visto el Lector, ha sido solamente para dar una idea de su importancia, y para despojarla del concepto en que el vulgo suele tenerla, creyéndola un mero juguete, indigno de ocupar á hombres formales. Por lo demás, si de lo que llevo dicho pudiera deducirse alguna cosa, seria que pues tanto he abogado *por la Fábula solemnemente grave*, graves y muy solemnes deben de ser las que forman esta *Coleccion*; y es lo contrario precisamente. Salvo alguna que otra, en que alentado por el ejemplo de *Florian*, he procurado levantar algo el estilo, como protesta contra la doctrina que no consiente al Fabulista otro lenguaje que el que familiarmente se habla dentro de las cuatro paredes del reducido círculo doméstico, donde caben muy enhorabuena la cultura, la discrecion, el donaire, la gracia y todas las demás dotes que son el alma de la conversacion en una sociedad escogida, nó empero cierta grave entonacion, ni menos los trasportes del Poeta, cuando este se eleva á cierta altura; salvo, digo, esas poquísimas excepciones, los demás *Apólogos* que someto al juicio público, son todos familiares y ligeros, y risueños, juguetones ó festivos cuanto ha estado en mi mano hacerlos. ¡Así hubiera yó podido darles una mínima parte de la gracia, y sobre todo del candoroso estilo que tanto embelesan en *La Fontaine*!; pero el candor es un don de Dios que este derramó á manos llenas sobre el gran Fabulista francés, concediendo tambien no poca parte á su gran explotador *Samaniego*, no pudiendo yo, por lo tanto, creer que me haya tocado en suerte mejor fortuna que la muy escasa deparada á los menos favorecidos. Entretanto, no puedo persuadirme de que el que no tenga ese don, haya de renunciar á escribir *Fábulas*, aun cuando tenga todos los demás, como pretenden algunos Críticos. Si dijeran que no puede escribirlas por el estilo de aquel eminente Fabulador, convendria yo en ello sin dificultad; pero á falta de dotes mejores, ¿por qué no ha de poder el *Apólogo* ser punzante, incisivo, epigramático, intencional y hasta malicioso, en el buen sentido de la palabra? La razon y la Filosofía protestan contra esa estrecha circunscripcion de límites, que aun dentro del terreno festivo, y aun en sus más pequeñas proporciones, le quieren imponer ciertos Preceptistas: lo único vedado á la *Fábula*, bajo el punto de vista del estilo, es el que sea malo de

suyo, y aun el bueno, por muy bueno que sea, si no es natural y espontáneo, ó se halla en pugna de cualquier modo con las fuerzas del que lo adopta. Lleno yo de esta conviccion, me he abandonado completamente á la inspiracion del momento en cuantos *Apólogos* he escrito: si estos son malos, no será la culpa del tono que haya usado en cada caso particular, sinó ó bien de la mala eleccion del asunto, ó bien de su mal desempeño, ó bien de las dos cosas á la vez, por ser mi inspiracion un fuego fátuo, en lugar de real y efectivo.

En cuanto á la índole íntima, ó fondo sustancial de mis *Fábulas*, hay alguna que otra *literaria*, y tambien alguna que otra *política*; pero todas las demás son *morales*, con tendencia de vez en cuando á fortificar el espíritu religioso, cuyo ilustrado mantenimiento es tan preciso en los tiempos que atravesamos; siendo adaptables en su mayor parte á la comprension de los niños. En ocasiones, aunque muy raras, intercalo con los *Apólogos* propiamente dichos, algunos que en todo rigor solo pueden calificarse de *Máximas*; siguiendo yo en esta parte el ejemplo de algunos Fabulistas notables, los cuales han creido oportuno obrar así, por el íntimo consorcio que existe entre el uno y el otro género, considerado bajo el solo aspecto de la *doctrina ó verdad moral*, punto al cual he atendido siempre con preferencia, en términos que sean muy pocas las *Fábulas* que entre las mias puedan calificarse de *milesias* ó de mero y fugaz entretenimiento, sin consecuencia más ó menos importante en lo que á la doctrina concierne. Entretanto, aunque he procurado ser claro y sencillo en la mayor parte de mis *Apólogos*, debo advertir que tengo mis ideas en lo que dice relacion á la niñez. El talento, aun en sus primeras manifestaciones, adivina muchas cosas que no entiende, y las *Fábulas* que se escriben para niños, les han de suponer algun talento. Los estúpidos, sean chicos ó grandes, no se ocupan en leer *Fábulas*, ó si las leen, no han de adelantar con ellas mucho más de lo que adelantó el Asno á que se refiere una de las mias; y menos estando escritas en verso, el cual bien se deja entender que no ha de ser verso tan solo, sino Poesía tambien, al menos en cuanto sea posible. De ese modo, además de las buenas máximas con que se forme el corazon infantil, podrá el Fabulista irle inculcando ideas de buen Gusto literario, hasta el punto de familiarizarle insensiblemente con ellas, no mereciendo perdon alguno, si pudiendo conseguir los dos resultados, se contenta con uno solo. Yo que creo ese buen Gusto esencialísimo para la buena educacion, he procurado no descuidar una cosa tan relacionada con la moral y con la virtud, esmerándome en ser todo lo puro y correcto que buenamente me ha sido dable, y todo lo menos mal Poeta que mi escaso ingenio y la índole del asunto me han consentido. Este último cuidado ofrece el riesgo de hacer la *Fábula* menos perceptible á inteligencias todavia tiernas, si no se procura á la vez que los conceptos sean clarísimos; y por lo tanto me he esmerado tambien en ser todo lo trasparente que me ha sido posible. Si á pesar de ese postrer esfuerzo mio, resultaren, como sin duda resultarán, algunos pasages que por de pronto parezcan menos adaptables á la comprension de un muchacho en aquellos de mis *Apólogos* que no hablan con los de mayor edad, séame permitido confiar en que la viva voz del Maestro me reemplazará con ventajas. ¿No lo hace así constantemente en lo concerniente al Catecismo, y á ciertos y determinados pasages de la Historia sagrada y profana? ¿Los

comprenderían los niños sin ese auxilio? Pues de análoga manera debe ser ayudada la inteligencia infantil, tanto en lo que la *Fábula* tiene de literario, como respecto á su intencion moral, destruyéndose así las objeciones que en su Emilio hace Rouseau al *Apólogo* en general, y en especial á los de *La Fontaine*. No tiene, pues, excusa el escritor que á pretesto de la sencillez, escriba *Fábulas* en estilo más humilde de lo justo, ó por mejor decir, chabacano.

En lo tocante á la versificacion, he adoptado el sistema de variarla segun los respectivos asuntos, usando de todas ó casi todas las especies de verso que se conocen en castellano, desde el de dos hasta el de catorce sílabas. Dos fines me he propuesto al obrar así: uno, evitar la monotonía, y otro dár á la gente iliterata, pero aficionada á los versos, una idea de las distintas clases de estos, así como del modo de combinarlos en nuestra rica y variada Métrica. Como complemento de mi trabajo en este punto, he creido oportuno dar al fin de la obra un breve, aunque completo *Tratado de versificacion castellana*, explicando esos mismos metros ensayados en mis *Apólogos*. De ese modo podrán ser estos mas útiles á muchachos de cierta edad, sirviéndoles como de guia práctica en la apreciacion de los medios de que nuestra Poesía se sirve para expresarse en lenguaje métrico, y preparándolos para cosas mayores cuando estudiando las Humanidades, comiencen á dar los primeros pasos en la Bella Literatura.

XVII.

Hablar ahora de las reglas á que me he atenido ó he dejado de atenerme en la composicion de estas *Fábulas*, cuando el género, segun *Florian*, no está sujeto á reglas ningunas, podria parecer pedantería. Respeto la opinion de los que creen que no deben intervenir en esta clase de composiciones sido solamente *animales*, fundándose en que habiendo sido cuna del género los paises que en la antigüedad tenian como dogma la *metempsicosis*, desdice de su carácter y de su índole primitiva darle otra especie de interlocutores; pero sobre ser una mera hipótesis todo cuanto se relacione con esos paises originarios, creo que aunque fuera fundado ese modo de discurrir, lo único que de él podria deducirse, seria la necesidad de observar tal precepto pura y sencillamente en los paises donde se encontraran en boga el sistema y las creencias de Pitágoras, nó empero en los pueblos cristianos, que nada tienen que ver con ellas. Otros piensan que el dominio del *Apólogo* puede extenderse á los *vejetales*, porque al fin tienen *vida propia*, y aun llegan á decir que hasta su *yó*, como si tuvieran *conciencia*; mas no á los séres *inanimados*, ni menos á los que entre los mismos son *obra ó producto del hombre*. Yo respeto, tambien, como el que más, esa otra manera de ver; ¿pero por qué ha de estar prohibido al Fabulista lo que nadie ha vedado á Camoens, al animar, pongo por ejemplo, el Cabo de Buena Esperanza? ¿Por qué ha de ser tampoco inaceptable que hable la *Olla* con el *Caldero*, en razon á haberlos el hombre formado, si por otra parte se

acepta que hablen, verbi gracia, los *Montes*, séres que aunque sean producto de la sola Naturaleza, no le deben á esta sentimiento ni habla que nosotros sepamos? En todos esos modos de argumentar, hay tal vez mas cavilosidad metafísica, que buena y sólida razon poética; y acaso deba decirse lo propio del sistema que excluye de la *Fábula* todo sér ó interlocutor *racional*, fundándose en que la intervencion de los hombres en ella puede dar lugar muy enhorabuena á un cuento *moral* ó *instructivo*; nó empero á una *composicion fabulística*, tal como la concibieron allá en su mente los primeros autores del género. Será así como lo dice Mr. Decampe, cuyo discurso ó trabajo sobre el *Apólogo* siento no conocer sino solo por algunas referencias; pero en contra de su teoría hay una multitud de ejemplos prácticos, que demuestran no haber pensado siempre como él los mas insignes Fabuladores. Yó, por mi parte, el último de todos, creo á lo sumo que la *Alegoria*, ó sea el *disfraz de la Fabula*, resalta más en las composiciones donde el hombre no es actor ni interlocutor; pero que no por eso deja de haberla en las que le presentan, ya hablando, ya obrando, siempre que del caso particular en que el escritor le coloque, se deduzca ingeniosamente una verdad general, ó al menos de más lata aplicacion, que la de ese caso exclusivo. ¡Así tuviera yo muchos *Apólogos* por el estilo de *El Califa* de *Florian*, y más que los llamasen mis Lectores puras y meras *moralidades*, como defiriendo á la opinion del autor poco antes citado, ha llamado á algunas de sus composiciones el moderno Fabulista *Florentin Ducós*, á fin de distinguirlas de los *Apólogos* en que nunca interviene el hombre!

Otras cosas, si he de decir verdad, me han preocupado más que esas en la composicion de mis *Fábulas*, aún cuando estas valgan muy poco. Vago y todo como es el género, parecen presidirle ciertos principios fundamentales, á los cuales no puede evadirse; y estos he procurado respetarlos en cuanto de mí ha dependido. Si como tal género poético puede adaptarse á todas las entonaciones y á todos los estilos posibles, como cuento ó composicion doctrinal que al fin es, no deben sus adornos distraerle de su principal objeto, ni ofuscar la verdad moral, literaria, política, etc., que pretenda inculcar al Lector: de aquí que su lenguaje y estilo deban ser siempre claros y perspícuos, por figurado que sea aquel y por elevado que sea este; de aquí, tambien, que la versificacion, aunque numerosa y rotunda, haya de ser natural y fácil, sin que parezca que le cuesta al autor trabajo de ninguna especie. Tambien debe cuidar el escritor, y nunca en esto se excederá, de la verdad de los caractéres con que revista á sus interlocutores, haciendo á estos hablar y obrar de la manera más adecuada á la idea que de ellos se tiene, y acomodando á esas diferencias las consiguientes en el estilo. En cuanto á la relacion que debe haber entre lo que la *Fábula* diga, ó entre la accion que ponga en escena, y la moral que de ella se deduzca, no cabe disputar: ha de ser *intima*; cuidando empero el Fabulador de que sea al mismo tiempo *ingeniosa*, á fin de no incurrir en el *idem per idem* que caracterizaría, por ejemplo, al que no sabiendo atacar la intemperancia de otro modo, dijese que un Asno se hartó de paja y que reventó del hartazgo, deduciendo de esto que el hombre debe abstenerse de todo exceso en la comida y en la bebida, para que no le suceda lo propio. La moral, generalmente hablando, debe estar en las entrañas del *Apólogo*, como la chispa en el pedernal: oculta hasta el momento en que el autor la haga saltar de un eslabo-

nazo. Esto no quita que alguna vez, y como por via de excepcion, digámoslo así, pueda la *Fábula* empezar por la moraleja, en vez de reservarla para el final: en tal caso, comienza el Lector por ver enunciada una verdad indisputable y que tiene ya en su conciencia, pasando luego á ver la manera como el escritor la comprueba con un ejemplo ó símil, nó ya comun, que eso cualquiera lo sabe hacer, sino extraño hasta cierto punto; y cuanto más inesperado lo halle y mas adecuado lo vea al objeto que el autor se propone, tanto mas placer le dará. Tampoco quita lo anteriormente dicho que la moraleja de que se trata se suprime completamente en ciertos casos; pero eso debe hacerse tan solo cuando la *Alegoría* en sí misma se deje adivinar en cuanto á su fin, dejando al Lector el placer de que sea su discrecion la que descargue el eslabonazo que el autor ha dejado como en suspenso, bien que indicando como al descuido el punto sobre el cuál debe dar. Por lo demás, de la brevedad ó longitud de la *Fábula*, poco necesito decir. Nunca debe desatenderse el *quidquid præcipies esto brevis* de Horacio; pero en las tendencias, índole y espíritu del siglo XIX en que estamos, esa á veces es cuestion relativa. Tal *Apólogo* puede haber, dice Genevay con razon, que constando de cien versos sea corto, y tal otro que encerrado en solos diez, sea largo. Eso depende de la índole del asunto, de los detalles que jueguen en él, y sobre todo de la habilidad con que el autor sepa conducirse. ¿A qué cansarme, pues, en indicar los principios generales á que haya podido atenerme en la generalidad de mis *Apólogos*, si aun siendo ciertos de todo punto, y aun habiendo procurado observarlos religiosamente, puedo haber hecho *Fábulas* malísimas? El gran secreto que ni se enseña ni se aprende (preciso es repetirlo otra vez), está en saber por lo menos *contar* cuando el *Apólogo* se limita á *decir*, y en saber *contar, dialogar y pintar* juntamente, cuando como dice La Mothe, es *una Moralidad disfrazada bajo la Alegoría de una accion.*

Género muy Proteo debe de ser el que aun no está definido, y vastísimo campo el suyo, cuando aun limitándolo *La Fontaine* á su preferente modo de fabular, decia de él que era, ni mas ni menos,

Une ample COMÉDIE *à cent actes divers,*
Et dont la scéne est l' Univers.

Yo, refiriendo estos versos, no á una especie determinada de *Fábulas*, sino al *Apólogo-poemita* en todas sus formas y aplicaciones, podria traducirlos, diciendo ser el género en toda esa extension

Un DRAMA *en actos múltiple y diverso,*
Que tiene por escena al Universo.

Entretanto, aun cuando con las observaciones que llevo hechas, no consiga yo otro fruto que el de dar á ciertas gentes una idea más noble y elevada de la *Fábula* que la que de ella suelen tener, preparándolas de ese modo á saber apreciar en lo que valen las dificultades que ofrece, y á no mirar con desden completo mi harto pobre y humilde Coleccion, podré darme por satisfecho.

Mucho tambien me satisfaría la publicacion de estas *Fábulas*, si al de-

dicar como dedico una porcion de ellas, no siempre las mejores en verdad, á algunas dignísimas personas, me fuera dado pagarles por ese medio el debido tributo de respeto, gratitud, amistad ó cariño con que sin distincion de colores políticos, cosa de mí completamente olvidada, las recuerdo incesantemente; pero esas deudas no las paga nunca el que les debe lo que les debo yo, y habré de contentarme con el buen deseo, no sin contraer otra nueva deuda, consistente en el agradecimiente que me inspira la mucha bondad con que esas personas se han prestado á autorizar mi libro con sus nombres. Entretanto, yo debo una excusa á otras que no figuran en él, y consiste en la imposibilidad de incluirlas á todas; pero no las olvido por eso, y alguna otra ocasion se me ofrecerá de llenar de un modo ó de otro tan involuntario vacío.

XVIII.

Cuatro palabras más, y concluyo. Con la sola excepcion de unas veinte á treinta, en que he sido traductor ó imitador á sabiendas, las demás *Fábulas* que doy á luz, son todas *originales*. No lo digo por echarla de inventor, sino para que eso me dé algun título á la indulgencia de mis Lectores, sobre todo en lo relativo á las más flojas, escritas en parte cuando me hallaba en el ingreso de la adolescencia, y de ellas algunas á los catorce y quince años de mi edad. Tan antigua es mi aficion á ese género, al cual he vuelto en estos últimos años con la misma aficion que entonces, sin duda porque habiendo comenzado ya á hacerme viejo, vuelvo nuevamente á ser niño. Con la docilidad propia de este, oiré sumiso las advertencias que la Crítica sensata y desapasionada se digne hacerme, si es que llega á ocuparse de mi Coleccion: con la misma docilidad procuraré enmendarme de mis extravíos en algun otro libro de *Fábulas*, si esa Crítica tiene á bien advertirme los que he cometido en estos seis primeros; extravíos que sin duda serán muchos, pero que, como es natural, han de ocultárseme si no se me indican. El solo y único que no se verá en mis *Apólogos* es el de la alusion más remota á personas determinadas: amante entusiasta del género, lo soy tambien de mi dignidad como escritor público, y no revolcaré jamás por el lodo ni el uno ni la otra, enmascarando con la *Alegoría* ataque personal de ninguna especie. *Parcere personis, dicere de vitiis,* dijo Juvenal respecto á la sátira: el mismo lema lleva ésta obrita; y teniendo como tengo dadas pruebas de que cuando he querido combatir á alguno, lo he hecho, nó á traicion, sino frente á frente, tengo á mi vez derecho en esta ocasion á que se me crea tambien caballero cuando ataco al vicio en mis *Fábulas*.

Miguel Agustin Príncipe.

MUESTRAS DE ALGUNOS ORIGINALES

que se han tenido presentes

PARA LA COMPOSICION DE CIERTAS FÁBULAS COMPRENDIDAS

EN ESTA COLECCION.

Algunos suscritores y amigos del autor han significado á este su deseo de ver inserto, por via de apéndice á la prepresente obra, el texto original de las veinte á treinta *Fábulas* que han sido imitadas ó traducidas por él, segun se manifiesta en el *Prólogo*, publicado en forma de artículos hace ya tres ó cuatro meses en la *Revista* de la Crónica de Ambos Mundos. Su objeto es comparar el referido texto original con la version ó la imitacion; pero de una manera cómoda, ó sin necesidad de recurrir á las distintas obras de que dichas *Fábulas* hayan sido tomadas.

El autor los complaceria con mucho gusto, si le fuese posible verificarlo de un modo completo; pero no siempre puede recordar dónde ha leido ciertas anécdotas que

han dado materia á algunos de esos pocos *Apólogos*, ni lo voluminoso de este libro consiente ya abultarlo mucho más de lo que requiere su forma. En consecuencia, se limitará á traer unos cuantos ejemplos de lo que es su trabajo en este punto; y esos suscritores y amigos, así como el público, lo apreciarán como corresponda.

A veces se ha ceñido el autor, de un modo bastante aproximado, al texto original de que se trata, sin renunciar por eso á añadirle algo de su propia cosecha, ni á alterarlo ó modificarlo cuando lo ha creido oportuno, como sucede en la *Fábula* EL CALIFA, inserta en la página 167, y cuyo texto francés es el que se copia á continuacion:

LE CALIFE.

AUTREFOIS dans Bagdad le Calife Almamon
Fit bâtir un palais plus beau, plus magnifique,
Que ne le fut jamais celui de Salomon.
Cent colonnes d'albâtre en formaient le portique;
L'or, le jaspe, l'azur, décoraient le parvis;
Dans les appartemens embellis de sculpture,
Sous les lambris de cèdre, on voyait réunis
Et les trésors du luxe et ceux de la nature,
Les fleurs, les diamans, les parfums, la verdure,
Les myrtes odorans, les chefs-d'œuvre de l'art,
Et les fontaines jaillissantes
Roulant leurs ondes bondissantes
A côté des lits de brocard.
Près de ce beau palais, juste devant l'entrée,
Une étroite chaumière, antique et délabrée,
D'un pauvre Tisserand était l'humble réduit.
Là, content du petit produit
D'un grand travail, sans dette et sans soucis pénibles,
Le bon vieillard, libre, oublié,

Coulait des jours doux et paisibles,
Point envieux, point envié.
J'ai déjà dit que sa retraite
Masquait le devant du palais.
Le Visir veut d'abord sans forme de procès,
Qu'on abatte la maisonnette;
Mais le Calife veut que d'abord on l'achète.
Il fallut obéir: on va chez l'Ouvrier,
On lui porte de l'or. Non, gardez votre somme,
Répond doucement le pauvre homme;
Je n'ai besoin de rien avec mon atelier:
Et, quant à ma maison, je ne puis m'en défaire;
C'est là que je suis né, c'est là qu'est mort mon père,
Je prétends y mourir aussi.
Le Calife, s'il veut, peut me chasser d'ici,
Il peut détruire ma chaumière:
Mais, s'il le fait, il me verra
Venir, chaque matin, sur la dernière pierre
M'asseoir et pleurer ma misère.
Je connais Almamon, son cœur en gémira.
Cet insolent discours excita la colère
Du Visir, qui voulait punir ce téméraire,
Et sur-le-champ raser sa chétive maison;
Mais le Calife lui dit: Non,
J'ordonne qu'á mes frais elle soit réparée;
Ma gloire tient à sa durée:
Je veux que nos neveux, en la considérant,
Y trouvent de mon règne un monument auguste.
En voyant le palais, ils diront: Il fut grand;
En voyant la chaumière, ils diront: Il fut juste.

FLORIAN.

Otras veces, en vez de ceñirse al giro y marcha del original, ha tomado de él solamente la idea fundamental que le sirve de base, desarrollándola ó parafraseándola de un modo enteramente distinto, y aun tal, que en nada viene á

parecerse al original indicado. Sirva de ejemplo EL ENVIDIOSO Y EL AVARO, *Fábula* inserta en la página 121, y cuyo texto latino es este:

INVIDUS ET AVARUS.

JUPITER ambiguas hominum prædiscere mentes,
Ad terras Phœbum misit ab arce Poli.
Tunc duo diversis poscebant numina votis,
Namque alter Cupidus, Invidus alter erat.
His sese medium Titan; scrutatus utrumque,
Obtulit, et precibus ut peteretur, ait:
Præstabit facilis; nam quæ speraverit unus,
Protinus hæc alter congeminata feret.
Sed cui longa jecur nequeat satiare cupido,
Distulit admotas in nova lucra preces:
Spem sibi confidens alieno crescere voto,
Seque ratus solum munera ferre duo.
Ille ubi captantem socium sua præmia vidit,
Supplicium proprii corporis optat ovans:
Nam petit extincto ut lumine degeret uno,
Alter ut, hoc duplicans, vivat utroque carens.
Tunc sortem sapiens humanam risit Apollo,
Invidiæque malum rettulit inde Jovi,
Quæ dum proventis aliorum gaudet iniquis,
Lætior infelix et sua damna cupit.

AVIANO.

Otras se ha limitado el autor á traducir libremente en verso ciertos cuentecillos en prosa, perteneciéndole en consecuencia solamente la forma métrica de que ha revestido una idea conocida ya anteriormente, y siendo asi mismo suya la moraleja, reflexion ò consideracion que de esos cuentecillos ó anécdotas puede en último resultado sacarse. Tal sucede en la *Fábula* titulada PEROTE Y PERUCHO, página 353,

la cual está tomada de la obra francesa titulada *Dictionnaire d' anécdotes,* artículo *facéties,* donde entre otras graciosísimas cosas, figura el dialoguillo siguiente:

Deux amis, qui depuis long-temps ne s'étoient vus, se recontrent par hazard. Comment te por-tes-tu? dit l'un. Pas trop bien, dit l'autre; et je me suis marié depuis que je t'ai vu.—Bonne nouvelle!—Pas tout-à-fait, car j'ai épousé une méchante femme.—Tant pis!—Pas trop tant pis, car sa dot étoit de deux mille louis.—Eh bien, cela console.—Pas absolument, car j'ai employé cette somme en moutons, qui sont tous morts de la clavelée.—Cela est en vérité bien fâcheux!—Pas si fâcheux, car la vente de leurs peaux m'a rapporté au delà du prix des moutons.—En ce cas, vous voilà donc indemnisé?—Pas tout-à-fait, car ma maison où j'avois déposé mon argent, vient d'être consumée par les flammes.—Oh! voilà un grand malheur.—Pas si grand non plus, car ma femme et la maison ont brûlé ensemble.

Otras, en fin, ha sido una mera máxima, apotegma ó cosa por el estilo, la que le ha sujerido la idea de basar sobre ella una *Fábula,* como sucede en la titulada *El Aguila y los Lagartos,* página 324, tomada de la máxima 250 de las publicadas por el que el autor cree seudónimo *O. E. de Moralinto,* en su opúsculo titulado *El Libro de los Libros,* dado á luz en Barcelona el año 1841, y concebida en los siguientes términos:

«*Los puestos eminentes son como las cimas de los peñascos: solo pueden llegar á ellos las águilas y los reptiles* (1).»

---

(1) Al basar el autor sobre esta sentencia la *Fábula* de que se trata, y por cierto hace ya bastantes años, ignoraba la existencia de otro *Apó-*

Estos ejemplos bastan para demostrar que el sistema seguido por el autor en la explotacion de algunos asuntos agenos, consiste en no haberlo tenido constante, habiendo hecho de su capa un sayo cuantas veces le ha parecido. Lo esencial en esta materia es advertir los casos en que ha sido imitador *á sabiendas*; y eso se indica en todas las *Fábulas* que no son rigorosamente originales, citando los autores imitados, siempre que buenamente ha podido hacerse. Cumplido este deber de probidad, ó por lo menos, de buena fé literaria, el autor celebrará mucho que la presente manifestacion satisfaga lo más esencial del deseo significado por los suscritores y amigos á quienes se refieren estos renglones.

---

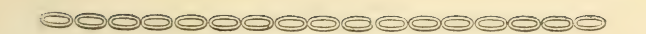
logo que acaso ha dado origen á la misma y que pertenece al fabulista francés *Formage*. He aquí el texto de dicha composicion:

L'AIGLE ET LE LIMAÇON.

Sur la cime d' un arbre un Limaçon grimpé,
Fut par un Aigle aperçu d' aventure.
¿Comment à ce haut poste, oubliant ta nature,
As-tu pu t' elever? dit l' Oiseau.—J' ai rampé.
¡Combien dans le siècle où nous sommes,
De limaçons parmi les hommes!

FABULAS.





LIBRO PRIMERO.

FABULA I.

LA MANO DERECHA Y LA IZQUIERDA.

Aunque la gente se aturda,
Diré, sin citar la fecha,
Lo que la Mano Derecha
Le dijo un dia á la Zurda.

Y por si alguno creyó
Que no hay Derecha con lábia,
Diré tambien lo que sábia
La Zurda le contestó.

Es, pues, el caso, que un dia,
Viéndose la Mano Diestra
En todo lista y maestra,
A la Izquierda reprendia.

—« Veo, exclamó con ahinco,
Que nunca vales dos bledos,
Pues teniendo cinco dedos,
Siempre eres torpe en los cinco.

Nunca puedo conseguir
Verte coser ni bordar:
¡Tú una aguja manejar!
Lo mismito que escribir.

Eres lerda, y no me gruñas,
Pues no puedes, aunque quieras,
Ni aun manejar las tijeras
Para cortarme las uñas.

Yo en tanto las corto á tí,
Y tú en ello te complaces,
Pues todo lo que no haces
Carga siempre sobre mí.

¿Dirásme, por Belcebú,
En qué demonios consista

El que siendo yo tan lista,
Seas torpe siempre tú?»

—«Mi aptitud, dijo la Izquierda,
Siempre á la tuya ha igualado;
Pero á tí te han educado,
Y á mí me han criado lerda.

¿De qué me sirve tener
Aptitud para mi oficio,
Si no tengo el ejercicio
Que la hace desenvolver?»—

La Izquierda tuvo razon,
Porque, Lectores, no es cuento:
¿De qué os servirá el talento,
Si os falta la educacion?

FABULA II.

EL LAVATORIO DEL CERDO.

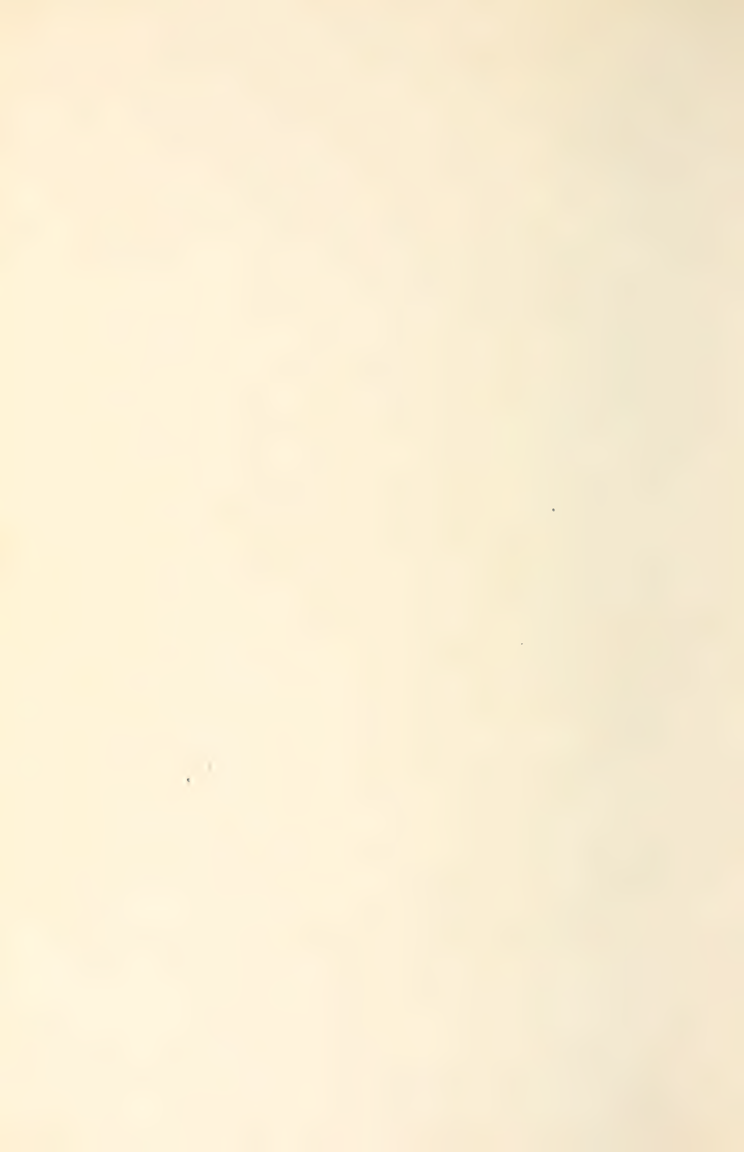
En agua de Colonia
Bañaba á su Marrano Doña Antonia
Con empeño ya tal. que daba en terco;
Pero á pesar de afan tan obstinado,
No consiguió jamás verle aseado,
Y el Marrano en cuestion fué siempre Puerco.—

Es luchar contra el sino
Con que vienen al mundo ciertas gentes,
Querer hacerlas pulcras y decentes:
El que nace Lechon, muere Cochino.



C. Mugica dib.° y lit.° Lit. de J. DONON Madrid.

EL LAVATORIO DEL CERDO.



FABULA III.

EL HUMO.

AL EXCELENTÍSIMO SEÑOR

DON LORENZO ARRAZOLA,

PRESIDENTE DEL TRIBUNAL SUPREMO DE JUSTICIA

Y SENADOR DEL REINO.

De Don Alonso, por renombre el Sábio,
Dicen que dijo, con notorio agravio
Del Divino Hacedor, Supremo en todo:
«Si yo en lugar de Dios el mundo hiciera,
De otro modo las cosas dispusiera,
Y andarian mejor de ese otro modo.»
Yo, ARRAZOLA, *á creer no me acomodo*
En tan piadoso Rey blasfemia tanta;
Mas si es que como Astrónomo lo dijo,
Que á Toloméo censuró colijo,
No la obra excelsa de la mano santa.
Tú, cuya mente ilustre se levanta
A tan crecida altura

Como lo sé yo bien, que sigo atento
El vuelo de tu gran entendimiento
Sostenido en la Fé sublime y pura;
Tú, ARRAZOLA, *á tu vez sabes profundo*
Que no hay ni solo un átomo en el mundo
Que á Dios le pueda corregir su hechura.
Eso no obstante, ¡cuánto
Las obras del Señor otros motejan
Que ni ARRAZOLAS *son, ni saben tanto!*
A impugnar frenesí tan manifiesto
Tiende ahora el Apólogo modesto
Que á consagrarte voy, preclaro amigo:
No lo desdeñes por humilde: á veces,
Más que el manto en sus régias brillanteces,
Cubre al Saber la capa del mendigo.

Calentándose estaba
Un Labrador sencillo
De su feliz morada
En el hogar tranquilo.

Un monte en él ardía
De encina, roble y pino,
Convirtiendo el invierno
En ardoroso estío.

«¡Magnífico, exclamaba
El Labrador, magnífico!
No hay cosa como el fuego,
Y más cuando hace frio.

¿Quién con él no se alegra?
¿Quién, al mirar su brillo,
No siente redobladas
Sus fuerzas y su brío?

Lo malo es que en la tierra
Nunca el bien es cumplido,
Pues todo tiene contras,
Todo... hasta el fuego mismo.

El Humo, por ejemplo,
¿A quién no da fastidio?
¡Bello don, voto á cribas,
Natura en él nos hizo!

Díganlo esas paredes,
O sea esos ladrillos,
Todos de arriba abajo
Por él ennegrecidos.

¡Oh, si hacer otra llama
Estuviera á mi arbítrio!

Bien pronto á los infiernos
Volviera el tal Humillo!» —

Así decia el hombre,
Cuando uno de sus Hijos
Entra y le dice: «Padre!
Que se quema el aprisco!»

—«¿Cómo es eso?»—«Lo ignoro;
Mas si mal no colijo.
El Humo que de él sale
Es de ello buen indicio:

Pero no hay que afligirse,
Pues gracias á ese aviso,
Puede apagarse el fuego,
Si prontos acudimos.» —

Confuso al oir esto,
Vuela el Padre hácia el sitio
Donde flotante el Humo
Decia: «*aquí hay peligro.*»

Allí se hallaban juntos
Dos ó tres hermanitos
Del que habia la nueva
Al Labrador traido;

Y tal y tan á tiempo
Fué el acudir los cinco,
Que antes de ser incendio,
Quedó el fuego estinguido.

—«Ahora conozco, dice
El Labrador sencillo,
Que he sido un papanatas
En todo lo que he dicho.

Desde hoy en adelante
Seré menos borrico:
Cuando Dios hizo el Humo,
Bien supo lo que hizo.»

FABULA IV.

EL HOMBRE Y EL BURRO.

Aunque parezca broma,
Conviniéronse un Hombre y un Borrico
En enseñarse el respectivo idioma;
Y el Burro... ¡suerte impía!
No aprendió ni un vocablo solamente
En dos años de estudio y de porfia,
Entretanto que el Hombre, en solo un dia,
Aprendió á rebuznar perfectamente.—

No trates con el bruto ni un minuto,
Pues no conseguirás la alta corona
De hacerle tú persona,
Y puede suceder que él te haga bruto.

FABULA V.

LA CICATRIZ.

A Don Juan Don Diego hirió,
Y aunque arrepentido luego
Curó al Don Juan el Don Diego,
La cicatriz le quedó:
De esto á inferir vengo yo
Que nadie, si es cuerdo y sábio,
Debe herir ni aun con el labio,
Pues aunque curarse pueda,
Siempre al ultraje le queda
La cicatriz del agravio.

FABULA VI.

LA PALOMA:

imitacion del Boisard.

Á MI MUY QUERIDA HIJA EMILIA.

De su amargura en el dolor profundo,
Decia la Paloma: «si es preciso
Ser ó verdugo ó víctima en el mundo,
Yo el rigor sin segundo
Acato de la ley que así lo quiso.
Mi implacable enemigo noche y dia
Es el Milano atroz, nacido solo
Para tormento de la vida mia;
Mas aunque fiero me persiga á muerte,
Yo mi infelice suerte
Por la de ese opresor no trocaria.
Cúmplase, pues, la bárbara sentencia
Que el mónstruo contra mí tiene dictada:
Yo moriré tranquila y resignada,
Si al terminar mis dias su existencia
Conservan el candor y la inocencia
Que me legó mi madre inmaculada.

Tal vez, al devorarme mi tirano
Sentiré ser Paloma en tanto duelo;
Pero daré tambien gracias al cielo,
Porque nací Paloma y no Milano.»—

Bien de manera tal hablar te plugo,
Dije al oirla yo, Paloma mia:
¿Quién, lo mismo que tú, no elegiria
Antes victima ser, que no verdugo?

FABULA VII.

LA CABEZA Y EL GORRO.

«Calor y abrigo te doy,
Dijo el Gorro á la Cabeza;
Y nunca de igual fineza
Deudor en nada te soy.»

La Cabeza, con desden,
Contestóle: «errado vas,
Pues si tú calor me das,
Calor te doy yo tambien.

Olvidadizo te encuentro;
Mas piensa una vez siquiera
Que si me abrigas por fuera,
Tambien te abrigo por dentro.» —

Muy errado el hombre vive,
Cuando solo se complace
Pensando en el bien que hace,
Y no en el bien que recibe.

FABULA VIII.

LAS CUATRO S. S. S. S:

IDEA TOMADA DE UNA ANÉCDOTA ANÓNIMA.

Á MI QUERIDO PRIMO

DON JOSÉ MARIA CASTAN.

Un principiante y jóven Anticuario
Llegó con paso grave y rostro sério
De una Iglesia al antiguo Cementerio,
En tumbas rico, en inscripciones vário.

Paróse en una losa que ostentaba
Del tiempo las injurias y reveses;
Y al ver una inscripcion con cuatro *eses*,
Exclamó: «¡ya encontré lo que buscaba!»

—¿«Pues qué buscabais?» preguntó Fabricio,
De aquella Iglesia Sacristan Decano;
Y él contestó: «la tumba del Romano
Septimio Sexto Senador Sulpicio.»

—«Sabio sois, dijo el otro, y muy profundo;
Pero el que yace aquí... yo lo asevero:
Es mi antiguo compinche y compañero
Sebastian Sanchez, Sacristan Segundo.—

Fíate en inscripcion de abreviaturas,
Ya tenga fecha antigua, ya moderna,
Y verás, buen José, *con tal linterna,*
Cómo te quedas casi siempre á oscuras.

FABULA IX.

LA CULEBRA Y LA ANGUILA.

Pescando con la caña
La linda Alfesibéa,
Saca una Anguila, y huye,
Creyéndola Culebra.

Florinda, al lado suyo,
Una Serpiente pesca,
Y creyêndola Anguila,
Muere, picada de ella.—

A mirar bien las cosas
La Fabulilla enseña,
A fin de no engañarnos
Con falsas apariencias.

En tanto, entre dos yerros,
O en duda grave, extrema,
Más vale huir Anguilas
Que acariciar Culebras.

FABULA X.

EL ATEO Y EL POZO.

A MI QUERIDO AMIGO

EL DISTINGUIDO JURISCONSULTO Y PUBLICISTA

DON FRANCISCO PAREJA DE ALARCON.

En tí la ciencia á la virtud se aduna,
Y la razon con la piedad se hermana:
¿Qué es, PAREJA, *sin* FÉ, *la ciencia humana?*
Lo que dia sin sol, noche sin luna.

De cierto Pozo examinando el hueco,
Dijo un Ateo, sábio sin segundo:
«¿De qué te sirve, oh Pozo, ser profundo,
Si estás sin agua, y por lo tanto seco?»

—«Con preguntar análogo respondo,
Contesta el Pozo, sin hacerte agravio:
¿De qué te sirve que te llamen Sábio,
Si Dios no ocupa de tu ciencia el fondo?»

FABULA XI.

EL PERRO Y EL GATO.

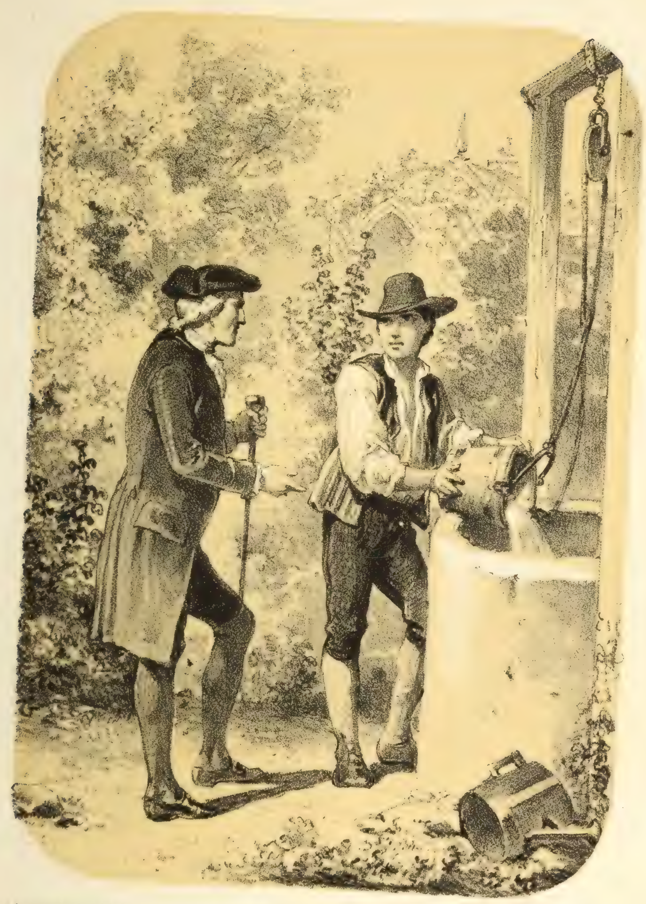
Envidiando el Perro al Gato,
Y el Gato al Perro... ¡qué par!
Quisieron de voz cambiar
En mútuo y formal contrato:
Accedió Júpiter grato
De ambos á la peticion;
Pero ni asustó al ladron
El Perro diciendo *miau*,
Ni el Gato con su *guau guau*
Logró cazar un raton.

Convencidos de su yerro,
Pidieron ambos danzantes,
El Gato mayar cual antes,
Y ahullar cual antes el Perro:
Jove, desde su alto cerro,
Volvió á escucharlos propicio;
Y el Can, tornado en su juicio,
Dijo al Gato: «abur, consocio!
Cada cual á su negocio:
Quiero decir... á su oficio.»

FABULA XII.

EL TIEMPO PERDIDO.

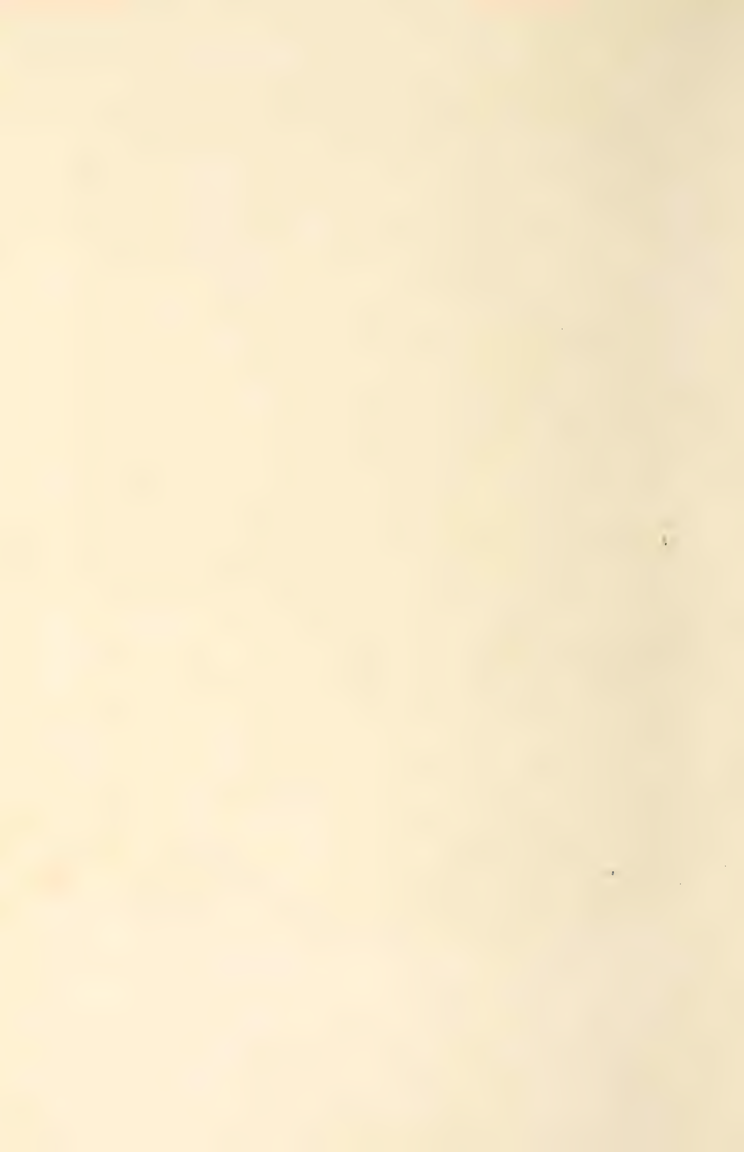
De un jardin en el pozo
Solia divertirse cierto Mozo
Horas pasando enteras y mortales
En subir y bajar sus dos pozales.
Su objeto era llenarlos
De dicho pozo en el profundo abismo,
Y subirlos arriba, y derramarlos,
No en el jardin, sino en el pozo mismo.
Viólo un Anciano, y con su voz machucha,
Le dijo: »¿sabes, Jóven, que no entiendo
Ese tu afan tremendo
En fatigar la soga y la garrucha?
Si al verte sacar agua en tal manera
Te viese al menos arrojarla fuera,
Veria yo algun fin en tu trabajo;
¿Pero á qué es emplear ánsia tan viva
En subir y subir el agua arriba,
Para luego otra vez volverla abajo?»



MUGICA dib.º y lit.º

Lit. de J. DONON. Madrid

EL TIEMPO PERDIDO.



—«Yo me divierto, el Mozo le contesta,
Con este rudo afan que á usted molesta;
Mas ya que usted se pone á reprendello,
¿Sabrá decirme lo que pierdo en ello?»

El Viejo le replica: «*¡Jóven loco!*
Pierdes el tiempo: ¿te parece poco?»

FABULA XIII.

LA CORNEJA SEDIENTA:

IDEA TOMADA DE ESOPO.

Atormentada de sed
Hallábase una Corneja,
Y viendo un cubo con agua ,
Alampóse á beber de ella.

Por desgracia era aquel cubo
Largo y hondo en gran manera,
Y estaba el agua allá abajo,
Y no era fácil beberla.

La Corneja alargó el cuello
Cuatro ó seis veces diversas ;
Mas no alcanzó con su pico
Al agua en el fondo puesta.

Visto aquello, procuró
Con porfiada insistencia
Volcar el cubo; mas fué
Inútil tambien su empresa.

En tal apuro le ocurre
Una magnífica idea,
Y es echar dentro del cubo
Piedras y piedras y piedras.

Con esto sube hasta arriba
El agua que tanto anhela,
Y bebe lo que se llama
Hasta quedar satisfecha.

—«Eh! ¿qué tal? exclama luego:
La industria todo lo arregla;
Y aun por eso dice el dicho:
Más vale maña que fuerza.»

FABULA XIV.

LA DÁLIA,
LA ROSA, EL NARDO Y EL CLAVEL.

A MI MUY QUERIDO HIJO ENRIQUE.

Al verse sin olor la Dália hermosa,
Se juntó cierto dia con la Rosa,
Con el Clavel gallardo,
Y con el puro y odorante Nardo;
Y aun no habia pasado un breve instante
De estar con ellos en consorcio amante,
Ya la Dália inodora
Se empapaba en su esencia embriagadora,
Y á Nardo, á Rosa y á Clavel olía.—

Fruto igual, poco más ó poco menos,
Da al malo que se junta con los buenos
De la santa Virtud la compañia.

— —— —

FABULA XV.

EL OSO Y LA HIENA.

Viendo á la Hiena en su cueva
Comerse un cadáver yerto,
Le dijo el Oso: «¿en un muerto
Tu saña impía se ceba?
Rayos el cielo en tí llueva,
Pues así le das motivos:
¿Yo hincar mis dientes nocivos
En cuerpos difuntos? No!»—
La Hiena le contestó:
«*Pero te los comes vivos.*»

FABULA XVI.

EL LEON, EL TIGRE Y LOS CONEJOS.

AL EXCMO. SR. TENIENTE GENERAL

DON FACUNDO INFANTE.

CONSEJERO DE ESTADO Y SENADOR DEL REINO.

Grave error puede ser, si bien se advierte,
Mirar con torvo y desdeñoso ceño
El grande, verbi gracia, al ser pequeño,
O al desvalido el poderoso y fuerte.
De esta verdad, INFANTE,
Un ejemplo me ocurre algo curioso,
Que á referirte voy, si bondadoso
Me prestas de atencion un breve instante.
¿Y cómo no prestármela el que tipo
De tolerancia y de bondad perfecto,
Ni me supo mostrar ceñudo aspecto
Del supremo poder allá en la altura,
Ni en tiempos para mí de prueba dura
Un solo dia me negó su afecto?
¡Oh, cuánto te agradezco, ilustre amigo,
Tu siempre noble proceder conmigo!

Ya no puede mi Apólogo, aunque humilde,
Ser indigno del todo,
Pues me da la ocasion, la forma y modo
De espresarte con voz nada elocuente,
Pero sí llena de verdad y brío,
Toda la inmensa gratitud que siente
Hácia tí, buen INFANTE, *el pecho mio.*

Tremendo en la llanura y en la sierra
Cierto Tigre feroz y sanguinario
Con un bravo Leon estaba en guerra,
El cual, con ser espanto de la tierra,
Temia un si es no es á su adversario.

Ambos, sus odios fomentando añejos,
Acaudillaban brutos á millares;
Visto lo cual por ocho ó diez Conejos,
Quisieron al Leon servir de anejos,
Ofreciéndole ser sus auxiliares.

Al oir el Monarca tal propuesta,
Burla creyóla; y desdeñoso, adusto,
Lanzóles tal rujido por respuesta,
Que hizo temblar el monte y la floresta,
Y por poco á los diez mató del susto.

Ellos su agravio en la memoria apuntan,
Y al sitio van donde con mil furores
Del Tigre los ejércitos se juntan;
Y acercándose á aqueste, le preguntan
Si los quiere admitir por Zapadores.

El Tigre, que conoce el beneficio
Que le pueden prestar en guerra tanta
Los que horadan la tierra por oficio,
Los admite al momento á su servicio,
Y el sueldo y la racion les adelanta.

Los Conejos entonces allá abajo
Comienzan á excavar oculta mina;
Y al cabo de diez dias de trabajo,
Un camino concluyen á destajo,
Que en la caverna del Leon termina.

Este, al abrigo de su foso y muro,
Yace tranquilo; pero el Tigre avanza
Por el camino subterráneo, oscuro,
Y al Leon, cuando duerme más seguro,
Sin prévio aviso con furor se lanza.

Vanamente el Leon su garra estiende
Despertando con susto y desconcierto,
Y en vano cara su existencia vende:

Valiente lucha y como tal ofende;
Mas desangrado al fin, se postra yerto.

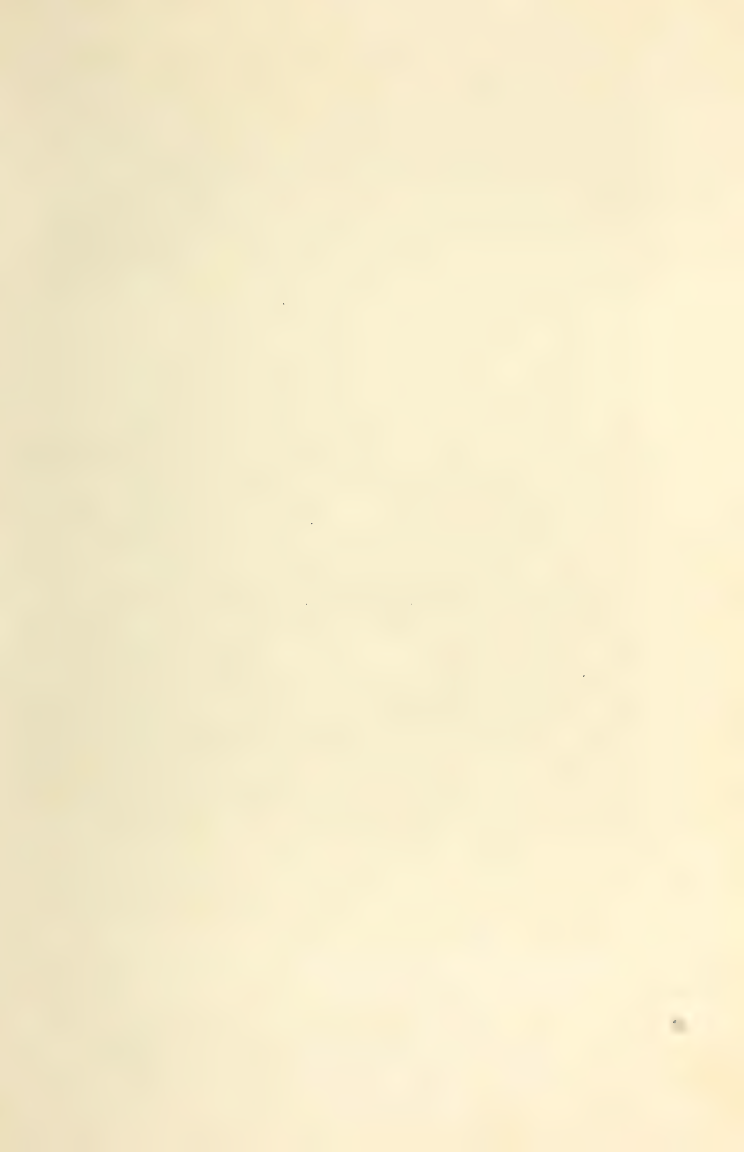
—«¿Vés, le dice un Conejo en son maligno,
Cómo no te era nuestro auxilio fútil?
Acojernos debiste mas benigno;
Que no hay contrario de desprecio digno,
Ni auxiliar en rigor que sea inútil.»

FABULA XVII.

EL SANTO DE PEZ.

Un Santo de pez formó
Jugando un Niño travieso;
Y manchóse, y del exceso
Al pobre Santo acusó.
Este entonces contestó:
«¿A quién le ocurre, pardiez,
Darme de Santo la prez?
Si manchar solo es su norma,
¿Podrá, aunque cambie de forma,
Dejar la pez de ser pez?» —

¡Ay, cuántos vicios y cuántos
Tienen de virtud el nombre,
Solamente porque el hombre
Se empeña en hacerlos santos!
¡Cuántas veces sus quebrantos
Achaca en su estupidez
Al mismo Cielo tal vez
Con errado y torpe juicio,
Cuando el culpado es el Vicio,
Hecho otro Santo de pez!





Lit. de J. DONON, Madrid.

EL GATO CORTANDOSE LAS UÑAS.

FABULA XVIII.

EL GATO CORTANDOSE LAS UÑAS.

Las uñas muy pacato
Con las tijeras se cortaba un Gato,
Y viéndolo un Raton, fué y se lo dijo
A su madre la Rata en su escondrijo.

—«¡Ay, qué nueva tan fausta, madre mia,
Vengo á traeros! el Raton decia:
Ya el Gato aquel... ¡resolucion bizarra!
Se despunta una garra y otra garra;
Y eso me prueba á mí con evidencia
Que al fin le ha remordido la conciencia,
Renunciando con cuerdas reflexiones
A cazar Ratas y atrapar Ratones.»

—«¿Sí? la Rata le dijo:
Pues mal conoces á los Gatos, hijo.
Él se corta las uñas; pero es solo
Para mejor disimular su dolo,
Pues á su zarpa, aun de pinchar privada,
Le queda libre al fin la manotada;

Y aunque á tí desarmadas te parecen
Sus pérfidas pezuñas,
No hay que fiar. ¿No sabes que las uñas,
Al que más se las corta, más le crecen?» —

Nunca son los malvados más bribones,
Que afectando virtud en sus acciones.

FABULA XIX.

EL CARNERO Y EL NOVILLO.

Érase un pobre Carnero
De tan mansa condicion,
Y tan simple y bonachon,
Que parecia un Cordero.

Y érase, ya crecidillo,
Un Novillo de tal ley,
Que mas parecia Buey,
Que verdadero Novillo.

Este, mirando en su frente
Dos buenas astas brotar,
No hacia mas que retar
A todo bicho viviente.

Entre los muchos que un dia
Desafió torvo y fiero,
Contóse el pobre Carnero
Que con nadie se metia.

Fué el pretesto haber pasado
Cerca de él sin saludarle;
Y de aquí el desafiarle,
Y á muerte por de contado.

El manso animal lanudo
No quiso admitir el reto,
Y escusóse con respeto
En lo tocante al saludo.

El Novillo que esto vió,
Hizo de su fuerza alarde,
Y á título de cobarde
Una cornada le dió.

Calló el manso á tal exceso,
Y aun se dió por bien librado,
Si el Novillo endemoniado
Se contentaba con eso.

Por desgracia no fué así,
Pues si cien veces le hallaba.
Otras cien le corneaba
Con furioso frenesí.

Cargado ya cierto dia
De tanto ultraje el pobrete,

Acordóse del ariete
Que en la cabeza tenia;

Y dijo: «pues no hay más medio
En apuro tan crüel,
Admitiré el reto aquel,
Y reñiré: ¿qué remedio?

Débil ante él es mi frente;
Mas si aprendo á sortearle,
Tal topeton puedo darle,
Que al cabo y fin le escarmiente.» —

Dicho aquesto, denodado
Citó al Novillo en cuestion
Junto á un viejo paredon
Por las lluvias socavado.

Alegre con nuevas tales,
Al reto el Becerro vino,
Por supuesto, sin padrino,
Como es uso entre animales:

Y al llegar moviendo grima,
Dijo el otro: «espere usted:»
Y dió un tope en la pared,
Y derribósela encima.

Deslomado con su peso,
«Ay! el Novillo esclamó:
¿Por qué habré pecado yo
De camorrista y travieso?» —

A su voz y llanto flébil,
Contesta el Carnero: «*aprenda*
A no mover más contienda
Ni aun con el bicho más débil.

¿Va comprendiendo, aunque tarde,
Que si el apuro es terrible,
Al cabo y fin es posible
Que haga valiente al cobarde?

Armas las del fuerte son
Harto temibles quizás;
Mas la del débil lo es más,
Y es LA DESESPERACION.

Nadie, pues, á tal extremo
Reduzca al más apocado;
Que solo el desesperado
Es quien dice: Á NADIE TEMO!»

FABULA XX.

LAS TORTAS.

A MI MUY ESTIMADA PAISANA Y AMIGA

LA DISTINGUIDA ESCRITORA

DOÑA MARIA DEL PILAR SINUÉS DE MARCO.

Unos quieren la Fábula concisa,
Y otros huelga le dan un tanto cuanto:
¿Qué piensas tú, PILAR? *¿tú, Poetisa,*
Con quien mi Patria se envanece tanto?
Yo por mi parte, en tan reñida lucha,
Decido el caso de este modo.—Escucha.

Dice á Sancho Gerónimo: «¿qué Tortas
Te gustan más? ¿las largas, ó las cortas?» —
Y le contesta Sancho:
«Si en las cortas añades á lo ancho
La mayor longitud de las que alargas,
Lo mesmito me da cortas que largas.»

— «Poco á poco! á su vez dice Don Bueso:
Eso será, miradas bien las Tortas,
Si lo propio las largas que las cortas
Tienen el mismo grueso.»

Mas yo digo á los tres: «*alto, Señores!*
En materia de Tortas, como en todo,
Lo bueno está en la esencia, no en el modo;
Y en consecuencia, estoy por las mejores.»

FABULA XXI.

EL CAZOLAZO.

De un cazolazo á un perdido
Rompió la cabeza un Charro,
Quedando al golpe el cacharro
En mil trozos dividido.
—«Me alegro! dijo el herido:
Él la cabeza me hiere;
Mas tambien, segun se infiere,
Le he roto yo la cazuela.»—

Aquel que no se consuela,
Es solo porque no quiere.

FABULA XXII.

LA LOCOMOTORA Y EL TREN.

A MI QUERIDO AMIGO

DON AMALIO AYLLON,

DIRECTOR DE LA CRÓNICA DE AMBOS MUNDOS.

De la gran Capital de las Españas
Veloz Locomotora audaz partia
Al silbo horrendo en que gemir la hacia
El volcánico hervor de sus entrañas.
Envuelta en torbellinos de humo denso,
Arrastraba en su pós un Tren inmenso
Con ligereza tal (y era un ensayo),
Cual si invisibles Génios la empujasen,
O si juntos sus alas le prestasen
A un mismo tiempo el huracan y el rayo.
La gente, contemplando en su embeleso
Máquina y Tren volar, «esa, decia,
Esa es la Libertad, ese el Progreso!»
En esto el Tren de su ferrada vía
Se sale al remontar no sé qué loma,

Y allí descarrilado,
Por la estraviada Máquina arrastrado,
De una colina la pendientc toma;
Y sin poderse detener en ella
Ni alcanzar á torcer sus hados fieros,
Con Máquina y Viajeros
En hondo precipicio al fin se estrella.

Un Padre que esto vió, vuelto á su Hijo,
«¿Has visto esa catástrofe? le dijo:
Bella es la Libertad, santo el Progreso,
Mas teniendo en la Ley base tranquila:
¡Ay de la triste Humanidad sin eso!
¡Ay del Tren, si una vez se descarrila!»

FABULA XXIII.

EL CORTANTE Y EL CARNERO

A un Carnero... ¡pobrecillo!
Un Carnicero cogió;
Pero él se le escabulló.
Viendo en su mano el cuchillo.
Gritóle el cortante: «pillo!»;
Y al oir tal grito dar,
«¿Qué es eso?» dije al pasar.
—«¡Nada! exclamó el Carnicero:
Este pícaro Carnero,
Que no se deja matar.»—

Ante el vil Opresor, ente maldito,
No dejarse oprimir, es un delito.

FABULA XXIV.

EL CIRIO PASCUAL.

De las Pascuas el tiempo celebraban
No sé en qué Pueblo los que en él vivian,
Y un Cirio inmenso en procesion llevaban.
Y á la luz que sus rayos enviaban,
«*¡Felices Pascuas!*» sin cesar decian.

Viendo el Cirio Pascual su regocijo,
«*¿Pascuas felices*, eh?, diz que les dijo:
Pues si á vosotros os hicieran ascuas,
Diriais como yo: —*¡Malditas Pascuas!*»

No olvideis, del placer en el delirio,
Que ese mismo placer que os enagena
Puede en alguno ser causa de pena,
Cuando no de tormento ó de martirio.

FABULA XXV.

EL FUSIL.

A MI DIGNISIMO GEFE

EL EXCELENTÍSIMO SEÑOR

DON MANUEL GUTIERREZ DE LA CONCHA,

MARQUÉS DEL DUERO,

Capitan General de los Ejércitos nacionales, Grande de España de primera clase, Caballero de la insigne Orden del Toison de Oro, Presidente del Senado, etc., etc..

Si los altos negocios del Estado
A que estás dia y noche consagrado
Te consienten oir con indulgencia
De mi laúd la desigual cadencia,
Escúchame, MARQUÉS, *un rato breve,*
Hoy que mi Musa á manejar se atreve
No menos que un Fusil en tu presencia.
A todos pasma el ímprobo, el constante,
El laborioso afan con que incesante,
Cumpliendo tu mision y tu destino,
Ora á la Ciencia y al Saber divino
Demandas sus arcanos,
Ora las Juntas del País presides,

Ora al bien y á la gloria, en paz y en lides,
Impulsas los Ejércitos hispanos.
¿No temes que en tus manos
Pueda romper trabajo tan inmenso
Un arco asi tirante y siempre tenso?
Cuida más de tí propio, que está unida
A un hilo débil tu importante vida;
Y el País que te ocupa en su provecho,
Si te impone el deber de afan tan rudo,
Tambien á descansar te da derecho.
Tú, empero, me dirás: «¡yo estar ocioso!
¡Yo inerte vegetar de noche y dia!»—
¡Oh, no, MARQUÉS! *Pero por vida mia*
Que una cosa es descanso, otra reposo:
¿Cómo yo, que te admiro laborioso,
Muerto al bien y al País te aplaudiria?
Huir de extremos la prudencia pide;
Mas si se ha de elegir el menos fuerte,
Vale más rudo afan, que vida inerte:
Oye ahora mi Fábula, y decide.

Su Fusil un Soldado con despejo
Limpiaba sin cesar á todas horas,
Sacándole tal brillo y tal reflejo,
Que el sol, cuando se mira en un espejo,
Luces no arranca de él más brilladoras.

Como el Soldado así continüara
Un dia y otro y cien, sin que su mano
Ni un momento cesara,
Enojósele al fin el que era objeto
De afanar tan prolijo;
Es decir, el Fusil, y así le dijo:
«Tanto y tanto te empeñas en limpiarme,
Que sin metal, si Dios no lo remedia,
Voy al fin á quedarme:
¿A qué tanto insistir en darme brillo?
¿No era mucho mejor, muy más sencillo,
Dejarme como estoy sin más demoras,
En vez de desgastarme á todas horas
Con tu endiablado polvo de ladrillo?»

—«No dices mal de todo, bien mirado,
Le contesta el Soldado,
Porque al fin, sea de ello lo que quiera,
Mi *dále que le das* es pejiguera
Capaz de dispertar tu ceño adusto,
Por lo cual, ya que tanto has trabajado,
Me parece acertado
Dejarte descansar y darte gusto.»

Esto diciendo, lo alza con cariño
Del armero en que está, como la Madre
Cuando levanta al niño;

Y al rincon del cuartel más apartado
Lo lleva con cuidado,
Donde lo deja en paz la más completa
Dormir de noche y descansar de dia,
No sin darle la amada compañia
De su cara mitad la Bayoneta.

Asi estuvo el Fusil un mes, dos meses,
Otros dos, cuatro más... ¡qué sé yo cuantos!;
Y estuviera tal vez más de otros tantos,
A no ser porque un dia,
Estando el buen Soldado de ejercicio,
Cargó mal, á mi juicio,
Otro Fusil que á prevencion tenia;
Y obediente á la voz de *apunten! fuego!*
En dos distintos plazos,
Tiró su mano del gatillo luego,
Quedando medio bizco, medio ciego,
Pues le saltó el Fusil hecho pedazos.

Endiablado fué el lance á más de fuerte;
Pero quiso la suerte
Que no pasara límites de susto,
Dando así nuestro Mílite robusto
Una, dos y tres higas á la muerte.
Preciso le fué entonces la arma rota
Con la olvidada reemplazar... ¡y oh cielo!

¿Cuál no fué su amargura y desconsuelo,
Al mirar su Fusil arrinconado
Todo ya inútil y de orin tomado,
Negro como un crespon ó un terciopelo?

—«Buena la hicimos! esclamó: ¿así pagas,
Fusil mohoso, la placiente un dia
Condescendencia mia?
¿De qué me sirves ya, lleno de plagas?»

—«No así me arguyas, el Fusil contesta,
Pues tú eres el autor de mi quebranto:
Descanso te pedí... pero no tanto:
Déjame sucumbir sin más respuesta.»—

El Fusil habló bien, no es patarata,
Pues si el mucho trabajo nos maltrata
Porque á más de trabajo es excesivo,
Más que el mismo trabajo, aun siendo activo,
La triste Ociosidad al hombre mata.

FIN DEL LIBRO PRIMERO.



LIBRO SEGUNDO.

FABULA XXVI.

EL CUERVO, LA PALOMA Y LA NIEVE.

Con afan el más protervo
Revolcábase agitado
En un monte muy nevado
Cierto negrísimo Cuervo.

Una Paloma, que leve
Revolaba por allí,
Preguntóle porque así
Se restregaba en la nieve.

Él dijo: «por Belcebú,
Que voy contigo á ser franco:
Quiero teñirme de blanco,
Y ser lo mismo que tú.»

Ella repuso: «ya oí;
Pero te engañas quizás,
Pues negra la nieve harás,
Sin blanquearte ella á tí.»

Y así en efecto ocurrió,
Pues la nieve, á su contacto,
Dejó de serlo en el acto,
Y en agua se resolvió.

Y el agua, mirada en suma
Sobre la pluma del Cuervo,
Resultó... ¡dolor acerbo!
Tan negra como su pluma.—

Lo mismo, caro Lector,
Sucede siempre, en mi juicio,
Si se roza con el Vicio,
De la Inocencia el candor.

FABULA XXVII.

LA AZOTEA.

Tenía el buen Señor Don Juan Orozco
Un Niño, encantadora criatura,
A quien amaba con sin par ternura:
Yo á lo menos así lo reconozco.

Un dia estaba el Padre en su despacho
Leyendo cierta historia interesante,
Cuando entrando el Muchacho
Con alegre semblante,
Se puso allí á jugar á la pelota,
Distrayendo al lector bota que bota.

—«Quitadme este chicuelo de delante
(Dijo el Padre en un pronto,
Llamando á sus Criados Blas y Diego,
Uno y otro Callego,
Y ambos á cuál más tonto):
Quitádmelo de aquí, que me maréa.»

—«*Buenu, Siñor!*»

—«Pero en el acto! ahora!»

—«*Bueno! ¿Y qué hacemus de él?*»

—«A la azotéa.»

—«*Está muy bien, Siñor!*—

Y los muy zotes,
Creyendo que *azotéa* era *azotáina*
Dieron al pobre Chico un par de azotes.—

Traductores conozco,
Que traducen peor cuarenta veces
Que los Criados de Don Juan Orozco.

FABULA XXVIII.

EL VIEJO, EL NIÑO Y EL BURRO:

idea atribuida á varios Fabulistas antiguos, y explotada despues por otros modernos, entre ellos el Infante Don Juan Manuel, Verdizzotti, La Fontaine, etc.

AL EXCELENTÍSIMO SEÑOR

DON MANUEL CANTERO,

CONSEJERO DE ESTADO Y SENADOR DEL REINO.

Talento Dios te ha dado,
Como verlo en muy pocos he logrado,
Para saberte conducir, CANTERO,
Del bien por el sendero;
Pero aunque apures tu criterio todo
En hacer á las gentes aceptable
La manera de obrar más razonable,
No lo has de conseguir de ningun modo.
De cien caminos que al efecto emprendas
Para dar en el quid *y en el acierto,*
No hallarás uno solo en que no digan
Los que tus pasos sigan:

«¡Qué locura! qué error! qué desconcierto!»
En tan terrible apuro,
Como santo obrarás; mas yo te juro
Que te han de censurar, aun siendo santo:
¿Te sonríes? ¿lo dudas?--Prueba al canto.

Iban un Viejo y un Chico
Por esos mundos de Dios,
Y acompañando á los dos
Iba tambien un Borrico.

El Vejete, ya encorvado,
Iba á pié con mucha paz,
Y mientras tanto el Rapaz
Iba en el Burro montado.

Vieron esto ciertas gentes
De no sé qué poblacion,
Y con acento burlon
Exclamaron impacientes:

—«¡Mire usted el Rapazuelo
Y qué bien montado vá,
Míentras de Viejo que está
Andar no puede el Abuelo!

¿No era mejor que el Chiquillo
Siguiera á pié, de reata,
Y que el Viejo que vá á pata
Montára en el Borriquillo?

El Anciano que esto oyó,
Dijo al Muchacho: «discurro
Que hablan bien: baja del Burro,
Que voy á montarlo yo.» —

El Níño, sin impugnallo,
Bajó del Asno al instante,
Y echó á andar, mientras boyante
Iba el Abuelo á caballo.

—«¡Vaya un cuadro singular
Y un chistoso vice-versa!
(Dijo otra gente diversa,
Que así los vió caminar):

¡Mire usted el Viejarron
Y como vá cabalgando,
Mientras el Chico vá dando
Tropezon tras tropezon!

¿No era mejor que el Vejete
¡Maldito sea su nombre!

Fuese á pié, que al fin es hombre,
Y no el pobre Mozalvete?»

—«Alabado sea Dios!
Dijo el Viejo para sí:
¿Tampoco les gusta así?
Pues nada! á montar los dos.»

Esto dicho, de la chupa
Tiró al Muchacho, y subióle
De un brinco arriba, y montóle
Muy sí señor en la grupa.

—«Perfectamente! exclamaron,
Soltando la taravilla,
Los de otro lugar ó villa
Con los cuales se encontraron:

¿Habrá cosa más bestial,
Aunque sea pasatiempo,
Que montar los dos á un tiempo,
En ese pobre animal?

¿No era mejor, voto á briós,
Qué alternasen en subir,
Y no que el Burro ha de ir
Cargado así con los dos?»

—«Cosa es ya que me encocora!
Exclamó el Viejo bufando:
Bajemos los dos... y andando!
A ver qué dicen ahora.»—

Y uno y otro descendieron,
Y á pié empezaron á andar,
Y... «bien! muy bien! ¡vaya un par!
Otras gentes les dijeron:

¿Es posible que se dé
Quién así busque molestias?
¡Qué majaderos! qué bestias!
Tienen Burro, y ván á pié.»—

Cargado entonces del todo,
Dijo el Viejo: «voto vá!
¿Con que no podemos ya
Acertar de ningun modo?

Hagamos lo que nos cuadre,
Sin hacer caso el menor
De ese mundo charlador,
Llore ó ria, grite ó ladre.

Esté limpia la conciencia,
Que es el deber principal,

Y en lo demás, cada cual
Consulte su conveniencia.

Por nada, pues, ya me aburro
En un mundo tan ruïn:
Conque... arriba, Chiquitin,
Que es lo mejor.—Arre, Burro!»

FABULA XXIX.

EL PELOTAZO.

A un Chiquillo un Chicazo
Le encajó tan tremendo pelotazo,
Que le hizo un gran chichon en el cogote;
Mas la pelota, al bote
Volviendo atrás con ímpetu no flojo,
Tornó por donde vino;
Y encontrándose un ojo en el camino,
Al autor del chichon dejó sin ojo.—

No haga al prójimo mal quien esto note,
Porque el mal es pelota
Que vuelve contra el mismo que la bota,
O miente el pelotazo en el cogote.

FABULA XXX.

LA LUZ Y EL HOMBRE DORMIDO.

A MI MUY QUERIDA HIJA CLOTILDITA.

Durmiendo un hombre se hallaba,
Mientras una Luz fulgente
A su vista inútilmente
Su resplandor enviaba.

—«¿Por qué así le alumbras nécia,
Dijo una Voz á la Luz,
Cuando él prefiere el capuz
Y tus fulgores desprecia?»

—«Yo no resuelvo apagarme,
Diz que la Luz contestó;
Que en ser su Luz cumplo yo,
Aunque él no quiera mirarme.

Yo le alumbro siempre fiel,
Y en alumbrar no soy nécia:

Si él mis fulgores desprecia.
Tanto peor para él!»—

Mortal, que no te hable así
La Razon en sus enojos:
Si tú le cierras los ojos,
¡Tanto peor para tí!

FABULA XXXI.

EL BURRO Y LA PEÑA.

De un Monte en el recodo
Rodar amenazaba una gran Peña
Desprendida ya de él casi del todo,
Yendo al fondo á parar de breña en breña
Al menor movimiento
Que con sus alas le imprimiera el viento.

Vióla un Borrico, y dijo
Lleno de regocijo:
«A esta, sin gran trabajo,
Con una sola coz, la tiro abajo.»
—Y llegóse en efecto, y derribóla;
Mas él rodó tambien como una bola,
Y ella á la postre le aplastó debajo.—

Aunque privado de vigor le crea,
Nadie, si es débil, á luchar se ponga
Con quien de suyo poderoso sea.

FABULA XXXII.

EL CARACOL, EL TORO Y EL CIERVO.

A un Ciervo y á un Toro
En cierta ocasion
De este modo dijo
Cierto Caracol:

—«¿No es verdad, señores,
Que ustedes y yo
De igualdad recíproca
Gozamos el don?»

—«¿Por qué?» dijo el Toro
Con hórrida voz
(Y al fiero mugido
Tembló el Caracol):

—«¿Por qué?» dijo el Ciervo
Con cierta espresion
Que al Caracolillo
Aliento le dió.

—«Mire usted, responde,
Y Usía, Señor;
(Que al Toro, de miedo,
Usía llamó):

¿No lleva usted cuernos,
Y con mucho honor?
¿No los lleva Usía?
¿No los llevo yo?

Pues de eso deduzco
Que por precision
Igualitos somos,
Salvo algun error.»

—«No! replica el Toro,
Cien mil veces no!
Que yo soy Cornudo
De casta mejor.

¿Quiéres que te pruebe
Con mi cuerno atroz
Que no eres ni vales
Lo que valgo y soy?»

—«Yo creo en mi alma,
El Ciervo exclamó,

Que esa, aunque toruna,
No es contestacion.

Uno y otro háblasteis,
Pero á cuál peor,
Porque ni uno ni otro
Razonables sois.»

—«¿Por qué?» dicen ambos:
—«Porque el exterior
A ninguno iguala,
Si el mérito no;

Y el tener más fuerza
Tampoco es razon
Para que el forzudo
Se crea mejor.»—

Convencióse el Toro,
Y aun el Caracol,
Que los animales
No siempre lo son:

¿Pero dónde diablos
El Ciervo aprendió
Esta, que aun al hombre
Puede ser leccion?

FABULA XXXIII.

LAS RUEDAS DEL RELOJ.

Á MI ANTIGUO GEFE, MAESTRO Y AMIGO

EL ILUSTRÍSIMO SEÑOR

DON JOSÉ DE VILLAR Y SALCEDO,

Ministro del Supremo Tribunal de Guerra y Marina.

Caminos diferentes
Puede el hombre seguir, ninguno fútil,
Si quiere ser á sus hermanos útil.
Tú, de saber y rectitud armado,
Al bien concurres general, sentado
De la Justicia en el excelso templo,
Y aliento al bueno das, y al malo sustos,
Aun más que con tus fallos siempre justos,
De tus virtudes con el alto ejemplo.
Yo, VILLAR, *en escala más modesta,*
Como por via de solaz y fiesta,
Sentencias tambien dicto, aunque sencillas;
Y si útil puedo ser con Fabulillas,

Aunque sean humildes, ¿qué me cuesta?
Hacer el bien la Sociedad encarga
A cuantos al nacer su mano alarga;
Y pues mi oficio me mostró su dedo,
Bajo la frente, y alzo como puedo,
Si como debo no, mi pobre carga.
Así, dejando andróminas aparte,
El caso del Relój me lo ha enseñado;
Caso, VILLAR *amado,*
Que á ley de hombre de bien, debo contarte.

Un Reloj de pared, de antigua forma,
Pero muy bueno y de Relojes norma,
—(Si era bueno, era inglés, dicho se quede)—
En cierto comedor colgado estaba,
Y en la esfera las horas señalaba
Con cuanta precision pedirse puede;
Pero una vez armaron pelotera
Las Ruedas allá adentro, en tal manera
Y con tal insistencia y tal porfía,
Que el Reloj en el acto
Dejó de ser exacto,
Merced á tan confusa algarabía.

Una de ellas gritó: «Por vida mia,
Que aunque á mí todas me teneis debajo,

Más que todas tambien remo y trabajo,
Pues yo soy la que sufro todo el peso
De la piedra mayor.»

—«Yo te confieso
Que eso será verdad, otra decia;
Pero el trabajo mio un solo dia
Al tuyo es superior de una semana,
Puesto que soy la que, llegado el plazo,
Tric! trac! levanto el mazo,
Y hago con él que suene la campana.»

—«¿Pues y yo? otra le dijo:
¿No valgo más que tú, si bien colijo?
¿No soy la que discreta
Muevo directamente la saeta,
Y á todas juntas silenciosa igualo?
Yo no hago *tric* ni *trac*, ni ruido alguno;
Mas si mi paso veis, siempre oportuno,
Vereis las horas donde yo señalo.»—

Tal era la pendencia
Que las Ruedas movian,
Disputándose el lauro y preferencia
Que para sí no más todas querian.
Amoscáronse al fin, y terminaron
La contienda empezada

Por no ayudarse en nada ni por nada,
Y todas juntas el Reloj pararon.

—«¿Qué es esto? dijo el dueño,
Al contemplar un dia
Su falta de concordia y armonía:
¿En pararme el Reloj teneis empeño?
Pues cuidado comigo, enredadoras,
Porque ó volveis á regular las horas
Como siempre lo hicisteis, ó en castigo
De no escuchar mis voces y consejos,
Os llevo á la primera prenderia
Que me pueda vengar de tal porfia,
Y os vendo á todas como trastos viejos.»—

Oir esto las Ruedas,
Y dejar de estar quedas
Y volver á girar, fué todo uno,
Sin que ya en tiempo alguno
Volvieran á mover otro altercado,
Siendo inútil decir, visto el suceso,
Que ellas ganaron tanto al hacer eso,
Como el mismo Reloj, antes parado.—

¿Quereis vivir en sociedad, mortales?
Pues consagradle todos

Vuestro auxilio y apoyo individuales.
Esa es verdad sabida hasta los codos;
Pero bueno es decirlo de cien modos:
¿QUEREIS LA SOCIEDAD? PUES SED SOCIALES.»

FABULA XXXIV.

LOS OJOS.

Los Ojos, si miran bien,
De Ojos allá, lo ven todo;
Mas de Ojos acá, no hay modo,
Pues ni ellos propios se ven.
Ojos los Cielos me dén
Que miren adentro y fuera:
¿Qué vés de la otra manera,
Lector, si no te incomodas?
Las faltas agenas, todas:
¿Las propias? Ni una siquiera.

FABULA XXXV.

EL PERRO EN EL TEATRO.

AL EMINENTE POETA DRAMÁTICO

MI ANTIGUO Y BUEN AMIGO

el Excmo. Señor

DON MANUEL BRETON DE LOS HERREROS.

Aplaudian no dos, ni tres, ni cuatro,
Sino el públíco todo de un Teatro,
A una Actriz eminente
Que hacía su papel perfectamente.
Vió aquello un Perro, que á pesar del ojo
Del que estaba á la puerta, hombre lagarto,
Habia entrado sin pagar un cuarto;
Y dió en ahullar con tan estraño arrojo,
Que la gente gritó llena de enojo:
«¡Fuera de aquí ese Perro! fuera, fuera!» —

El Perro dijo entonces: «¡ vaya un lance!
¿Pues no sabe esa gente vocinglera
Que yo no sé aplaudir de otra manera?» —

Esto quiere decir, en buen romance,
Que hay Censores que el tímpano taladran
Con los ladridos de su pobre ingénio;
Pero que aplauden sin embargo al Génio,
Y más le aplauden cuanto más le ladran.

FABULA XXXVI.

LA MOSCA INSTRUIDA.

En no recuerdo qué tienda,
Sita en la calle de Atocha,
Había un papel untado
No sé bien con qué ponzoña.

Su aspecto y disposicion,
Su color, su brillo y forma,
A las Moscas convidaban
Sobre él á posarse todas:

Pero todo aquello era
Esterioridad traidora,
Pues cuantas iban al unto,
Tantas caían redondas.

Una de ellas, que volaba
De golosinas ansiosa,

Viólo, y quiso dirigirse
Á chuparlo con su trompa,

Cuando fijando la vista
En unas letras muy gordas,
Vió que decian: «Papel
Para dar muerte á las Moscas.»

—«Tate! exclamó: ¡y yo creia,
Por su apariencia engañosa,
Que se podia comer
Lo que ha matado á esas otras!

Por fortuna me he librado
De una muerte desastrosa,
Gracias á saber leer;
Que sinó... ¡Dios me socorra!

Desde ahora en adelante
Voy á aplicarme, no es broma,
Á estudiar más cada dia,
Que el sábér á nadie estorba.»—

Hechas estas reflexiones
Tan justas y filosóficas,
Matriculóse en Gramática,
En Clínica y en Historia.

Ahora bien, Niños y Niñas:
¿Sereis tan tontos y tontas,
Que desdeñeis el estudio
Despues de oir á esa Mosca?

FABULA XXXVII.

EL REO DE MUERTE.

Á MI MUY QUERIDO HIJO JULIAN ALFREDO.

Es de todos verdad harto sabida
Que el hombre nunca es dueño de su vida:
Por terrible, JULIAN, *por apurado*
Que parezca tal vez un caso dado,
¿Quién, sino un loco, la esperanza pierde,
Flor que aun al borde de la tumba es verde?

Puesto en capilla un Reo se encontraba,
Y al verse en trance tan amargo y fuerte,
Desesperado estaba de tal suerte,
Que de este modo al Confesor hablaba:

—«Dos horas faltan solo, Padre mio,
Para salir al lúgubre cadalso:

Que eso convenga á mi salud, es falso,
Y dejarme yo ahorcar, es desvarío.

¿No vale mas matarme prontamente,
Si tengo de morir dentro de poco?
Loco seria yo en verdad, muy loco,
En servir de espectáculo á la gente.»

—«Por este Cristo que en las manos llevo,
Exclama el Confesor, oye su grito!
Morir, es expiar tu gran delito;
Matarte, cometer un crímen nuevo.

Prueba dá bien patente el suïcida
De que no sabe tolerar su suerte:
¿Será lícito al hombre darse muerte,
Cuando el hombre no alcanza á darse vida?»

—«Será vuestro sermon muy oportuno
Para ocasion mejor, contesta el Reo;
Pero en el duro trance en que me veo,
Matarme yo ó morir, es todo uno.

Si quiere Dios mi expiacion sangrienta
¿A qué el verdugo que infernal me acosa?
Para librarme de la vida odiosa,
Basta mi mano, si mi voz la alienta.»—

Dice, y haciendo de su fuerza alarde,
Contra el suelo la sien se despedaza:
Suena en esto un clarin allá en la plaza,
Y era el perdon del Rey. . y era ya tarde!

FABULA XXXVIII.

EL PERRO Y EL SERENO:

idea tomada de una anécdota del Padre Isla.

El que haga mal como ciento,
No espere mal como uno,
Que eso seria importuno,
Como lo prueba este cuento.

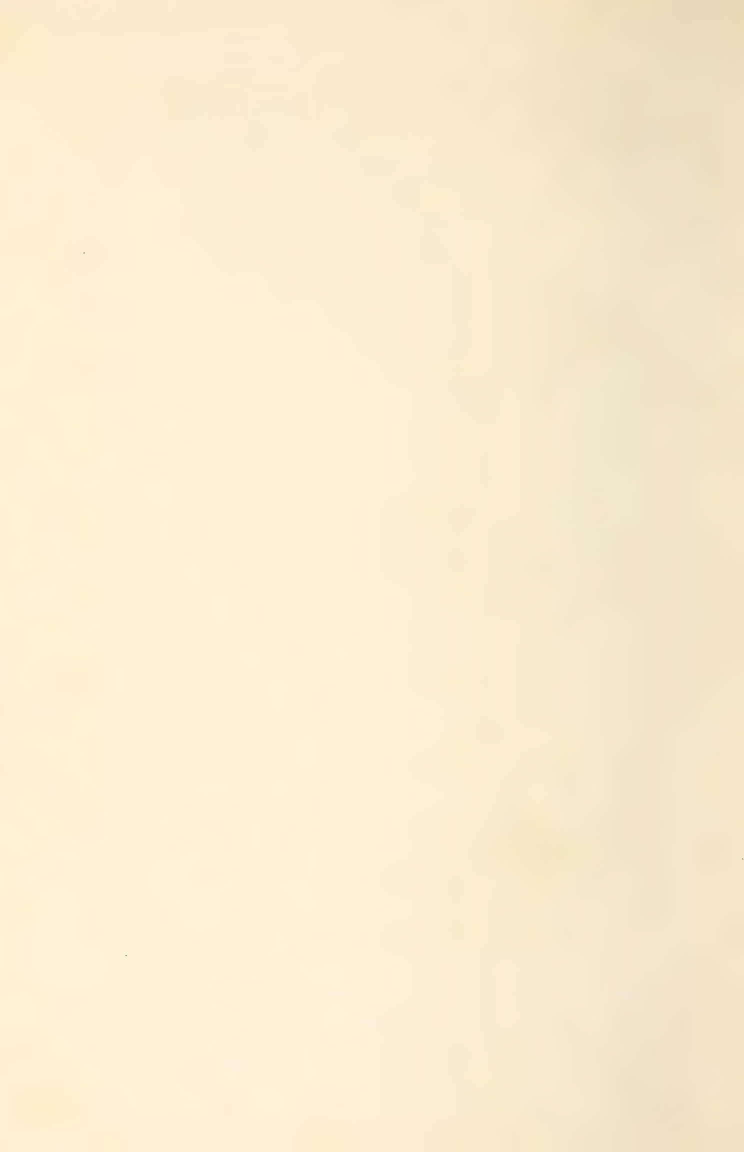
A un Perro que le mordió
Clavó del Chuzo la punta
Cierto Sereno, y le hirió;
Y su Dueño que lo vió,
Le dirigió esta pregunta:

—«¿Con la punta, pesiamí,
Le dais, y no con el cabo?»—
Y el otro le dijo: «sí!
Con la punta. ¿Acaso á mí
Mordióme el Can con el rabo?»



C. Mugica dib.º y lit.º — Lit. de J. Donon, Madrid

EL PERRO Y EL SERENO.



FABULA XXXIX.

LA PALMERA Y EL OLIVO.

Á MIS BUENOS AMIGOS

los Señores Redactores de El Rubí, *periódico literario de Valencia.*

Engreida, orgullosa, altiva y fiera
Una gentil Palmera
Su pomposo penacho al aire daba,
Y á un humilde Aceituno despreciaba,
Por no tener su erguida cabellera.

—«Mira mis trenzas, dijo,
Y muérete de envidia, al ver al hombre
Buscarlas siempre con afan prolijo,
Cuando desea eternizar su nombre.
Mientras tú con tus hojas y ramaje
Leña al fuego le das y leña solo,
Rival yo excelsa del laurel de Apolo
Sobrevivo del tiempo al rudo ultraje,
Y estimulando las ardientes almas
Del Mártir, de la Vírgen, del Guerrero,

De cuantos Héroes tiene el mundo entero,
Premio á todos les doy, y á todos palmas.»

—«En verdad que es así, dice el Olivo;
Mas no por eso con orgullo altivo
En despreciarme cifres tu deleite,
Que humilde como soy, produzco aceite,
Y alumbro los altares del Dios vivo.
¿De qué entonces allí sirven tus trenzas?
Para que te convenzas
De tu vana altivez, sabe, hija mia,
Que arde mi aceite allí de noche y dia,
Mientras al rayo de su luz contemplo
Que esas tus palmas, con que así te embobas,
Le sirven solo al Sacristan de escobas
Para barrer el templo.»—

Nadie sea orgulloso, que es dislate
Que con razon la Fábula reprueba:
Dios al humilde y al modesto eleva,
Y al jactancioso y al soberbio abate.

FABULA XL.

LOS DOS MASTINES:

imitacion de Guilloutet.

Un Mastin, que ya sin dientes
De puro viejo se vía,
Ladraba de noche y dia
A toda clase de gentes.
—«Ahullidos impertinentes
Son esos á mi entender
(Dijo otro Mastin, al ver
Su empeño en alborotar):
¿De qué te sirve ladrar,
Si ya no puedes morder?»

FABULA XLI.

LOS REFRANES.

Dice un Refran: «*En casa del gaitero,*
Todo bicho viviente
Sale tamborilero;»
Y otro dice á su vez: «*¿Casa de herrero?*
Pues cuchillo de palo es consiguiente.»

A eso dice mi Potro:
«O miente el un Refran, ó miente el otro.»—

Traslado á los Pericos y á los Juanes,
Que miran otros tantos Evangelios
En todos los Adágios y Refranes.

FABULA XLII.

EL CARNAVAL ANIMALESCO.

Á MIS QUERIDOS PAISANOS Y AMIGOS,

el muy distinguido Jurisconsulto y Diputado á Córtes

DON LUIS FRANCO,

y el ilustrado y digno Catedrático

DON BARTOLOMÉ MARTIN.

Cuando en Carnestolendas
Se disfrazan los Hombres,
Diz que hacen otro tanto
Los Brutos en los bosques.

Entre ellos es la fiesta
En que reina mas órden,
Sin que nadie se engresque,
Sin que nadie se enoje.

Una vez solamente
Su diversion turbóse,

Y esto fué por un Tigre,
Mas que travieso, torpe.

Fué el caso que anhelando
Regocijar su Corte,
Quiso el Leon lucirse,
No ya cual antes, doble.

Señaló, pues, un premio,
Por cierto nada pobre,
Al que mejor velase
Su facha y condiciones.

Para servir de ejemplo,
Quiso, aunque grande y noble,
Disfrazarse él de Burro,
Y entró tirando coces.

Con esto sus vasallos,
Como era muy conforme,
Esmeráronse todos
En complacerle dóciles.

De Liebre en consecuencia
El Gato disfrazóse,
Cosa que nada nuevo
Les dice á mis Lectores.

En cambio, una gran Rata
Se disfrazó de Gozque,
Y bailó con el Gato
Un vals y tres galopes.

El Burro por su parte
Se hizo Leon de un golpe,
Y una apacible Cierva
En Hiena trasformóse.

Con trajes tan cambiados,
Nadie sabia entonces
Quien era el Corderillo,
La Zebra ni el Magote.

¿Qué mucho, si lo mismo
Sucede entre los Hombres,
Á poco que disfracen
Lo que en su pecho esconden?

Alegres todos ellos
Con tal metamorfósis,
Bailaron tres mazurcas
Y cinco rigodones.

Mas ay! que de repente
La danza trastornóse,

Trocándose la fiesta
En susto y en desórden.

El Leon da un rebuzno
(Digo, el Leon por mote),
Y luego ruje el Burro,
Y ladran seis Lechones.

¿Qué es ello? Que de pronto
Se presenta en la Corte
El Trige, disfrazado
¿De qué direis? de Hombre.

—«¡Fuera ese mónstruo! gritan
Unánimes, acordes,
Lo mismo Brutos mansos
Que Animales feroces:

¡Fuera el que pretendiendo
Monarca ser del Orbe,
Es el peor Tirano
Que tierra y mar conocen!»—

Dicen, y en pós del Tigre
Todos á un tiempo corren,
Y uñas, dientes y cuernos
En su contra disponen.

—«Eh! Señores... ¡qué diantre!
Exclama el Tigre entonces,
Quitándose el peinado
Hecho á lo Luis Catorce:

¿No vén que me he vestido
De puro monigote,
Y que esta es chanza propia
De tales ocasiones?»

—«Ah, ya!, el Leon contesta:
¿Conque eres tú el que toses?
Pues nos has dado un susto,
Que Dios te lo perdone.»

—«Fué por ganar el premio,»
El Tigre le responde.
—«¿Qué premio?» —«El prometido;
Y lo merezco doble.»

—«¿Por qué razon, compadre?
¿No dije á todos: *dóile*
Al que mejor disfrace
Su aspecto y condiciones?»

—«Sí á fé.»—«Pues bien: ¿qué has hecho
Para ganarlo? ¿En dónde

Se encuentra la distancia
Que va del Tigre al Hombre?»

—«Él es peor.»—«Sin duda;
¿Pero no sois conformes
En falacia, en perfidia
Y en sanguinarias dotes?»

—«Es verdad.»—«¿Pues qué premio
Quiéres que yo te otorgue
Por un disfraz que vela
Tan mal tu traza y porte?

El premio es de la Rata
Disfrazada de Gozque,
Y tuya la vergüenza
De haber turbado el órden.

Huye de aquí, y da gracias
A los excelsos Dioses
Y á mi bondad sin límites,
Si no te pego un trómpis.»—

Mal parados nos deja
La Fábula, Lectores;
Mas yo, en defensa propia,
Digo: EL LEON PERDONE.

El Hombre de quien habla
Es el que ciego y torpe
Furioso sigue el ímpetu
De todas sus pasiones:

Mas si él les pone freno
Y es la Virtud su norte,
¿Qué sér en este mundo
Como él es grande y noble?

FABULA XLIII.

EL RATON Y EL GATO.

Envenenaron á un Raton el queso,
Y él conociólo, y dijo: «no te cato,»
Cuando viniendo de improviso un Gato,
Sobre él lanzóse con el rabo tieso.

Él, al mirarse entre sus garras preso,
Le dijo: «espera por piedad un rato,
Que del queso á hacer voy mi postrer plato,
Para al menos morir rollizo y grueso.»

Otorgado el permiso, se envenena,
Y el Gato, que no cuenta con la tia,
Se emponzoña á su vez, Raton tragando.

Al fin rebienta, y dice: «*¡Justa pena
De haber débil creido al que aun tenía
El gran recurso de morir matando!*»

FABULA XLIV.

EL PIÉ Y LA BOTA.

AL DISTINGUIDO CRÍTICO Y POETA

DON MANUEL CAÑETE.

Gran confianza, me dirán algunos,
Te inspiran hoy tus versos importunos,
Cuando tu pobre ingenio se promete
Fabulando halagar. . ¿á quién? á un hombre,
A un Censor de tan digno y justo nombre
Y tan ducho y sagaz como CAÑETE.
A eso respondo yo: ¿quién os ha dicho
Que puedo acariciar, ni aun por capricho,
Tan desvariado intento?
Si yo mi Fabulilla le presento,
No es ciertamente porque yo no sepa
El largo trecho que mi Musa dista
De la árdua altura á donde osada trepa,
Sino porque él, conocedor profundo
De lo difícil que es empresa tanta,

Sabe bien que merecen mil perdones
Aun los mismos traspiés y tropezones
De quien por senda tal mueve su planta.
¿No es, Cañete, *verdad? Mas pues hablando*
Fuime insensiblemente deslizando
Hasta dar en la planta y sus desvíos,
No ha de ser brusca transicion ahora
Al calzado pedir sin más demora
Humilde asunto cual los versos mios.
Pedestre, *me dirás*, está el Poeta,
Y no puedo en verdad contradecirte;
¿Pero qué importa? Así podré decirte
Dónde á las veces el botin me aprieta.

Calzándose entrambos pies
Con linda bota de seda,
Al Zapatero Organeda
Dijo asi la bella Inés:

«Direis que soy importuna;
Pero estas botas son tales,
Que siendo las dos iguales,
Me sienta bien solo una.

Ved la izquierda qué bonita!
Nada hay sobre ella que hablar;

Mas la otra no quiere entrar,
Y eso, Maestro, me irrita.»

—«Ya lo veo, contestó
El Zapatero con calma:
Mas por Dios y por mi alma
Que el culpado no soy yo.»

—«¿Pues quién me pone en tal potro
Este pobrecito pié?»
—«Señora... el tenerlo usté
Mucho más grande que el otro.»

—«Ay! es verdad! Mas su exceso
Vos lo podeis remediar,
Construyéndome otro par
Mas holgadito, ¿no es eso?»

—«Entonces, por de contado,
Grande una bota ha de ser.»
—«Ay! es verdad! ¿Y qué hacer
En este apuro endiablado?»

—«Pondré á cada pié su horma,
Para que así venga justo...»
—«Dos medidas? ¡Vaya un gusto!
El mio no se conforma.»

—«Pues calzareis siempre mal.»
—«¿Y no ha de haber otro medio?»
—«Señora, no hay más remedio
Teniendo pié desigual.»

—»Entonces será deforme
La bota grande, y ahora...»
—«No hay bota grande, Señora,
Si con el pié va conforme.»

—«¿Mas dejará al fin de ser
Desigual...»—«Señora mia,
Vamos á hablar todo el dia,
Si no os dejais convencer.

No hablemos, pues, ya de horma,
Ni de bota floja ó prieta:
Yo digo lo que el Poeta:
A cada idea, su forma.»

FABULA XLV.

EL MOSQUITO Y EL BUEY:

imitacion de Lokman.

Sobre el cuerno de un Buey iba posado
Un Mosquito muy ruin, pero muy tieso,
Y le dijo: «te veo algo cansado:
¿Es que yo te fatigo con mi peso?» —
El Buey le contestó: «bicho menguado!
Solo á tí te ocurriera decir eso:
¿Piensas que ni siquiera te he sentido?
Cuanto más ruin el ruin, más presumido.»

FABULA XLVI.

EL MACHO Y EL ARRIERO

Una coz su Macho dió
Al Arrïero Juan Lanas,
Y él otra coz le endosó,
Diciendo: «á Macho me ganas;
Mas lo que es á Bruto, no.»—

Hombres hay... ¡qué miseria!
Que podrian pasar por otra cosa,
Si á vender los llevasen á la feria.



J. Mugica dib.º y lit.   Lit. de J. DONON Madrid

EL MACHO Y EL ARRIERO.



FABULA XLVII.

LAS DOS TABLAS.

A MI QUERIDO Y CONSECUENTE AMIGO Y PAISANO

DON MARIANO VILLACAMPA,

Gefe de contabilidad en el Banco de Zaragoza.

Con dos Tablas robustas y fornidas
Hizo una puerta el Ebanista Urquióla,
Tan iguales, tan tersas, tan pulidas,
Que parecian una Tabla sola;
Y eso que á entrambas las juntó sin cola:
Tan prietas las dejó, tan bien unidas.

Asi todo un verano
Vivieron ambas en feliz concierto;
Pero despues las desunió tirano
En los rigores del invierno cano
Un Cierzo frio que sopló del Puerto.
El Ebanista entonces
Encolólas tan bien, tan diestramente,
Que no tuvo su union nuevo accidente;

Mas no obstante, á pesar de la juntura
Que tan buen resultado dió al momento,
Un ojo perspicaz, mirando atento,
Conocia muy bien la encoladura.—

Dicen que la amistad, siendo reñida,
Es más firme y tenaz que antes de rota,
Cuando en dos almas divorciadas brota
Conciliacion que vuelve á darle vida.
Eso será verdad; mas sin embargo,
Aun cuando dure así por tiempo largo,
Es mejor conservarla ilesa y pura,
Pues reñida y despues reconciliada,
Siempre deja entrever, bien observada,
Las huellas del disenso y la ruptura.

FABULA XLVIII.

EL MÉRITO Y LA FORTUNA.

Caminando á sol y á luna
Con estraña intrepidez,
Se encontraron una vez
El Mérito y la Fortuna.
Ambos entonces á una
Dijeron: «¿quién esto vió?
¿Quién así nos reunió
En dulce fraternidad?» —
Lo oyó la Casualidad,
Y exclamó riendo: «yo!»

FABULA XLIX.

LA CORRIDA DE LAS LIEBRES.

Una Liebre corría
Tan furibunda en su medroso anhelo,
Que le rozaba el vientre con el suelo
Cuando el espacio con sus piés media.

A esa Liebre seguía
Otra en su pós, ligera cual venablo,
Y luego tres ó cuatro, y luego cinco,
Pegando todas ellas cada brinco,
Que parecía las llevaba el diablo.

A las dos leguas de correr sin tasa,
Cáe la primera al fin tendida y lasa,
Y luego la segunda... y *etcetéra*:
Todas, hasta llegar á la postrera.

Recobradas un tanto
De su pasado espanto,
Miran en derredor el llano y cerro;

Y al ver que no las sigue ningun Perro,
Se dicen entre sí: «¿qué ha sucedido,
O por qué de ese modo hemos corrido?»
Y al fin sacan en limpio: la primera,
Que corrió por creer que la segunda
Era un Galgo bribon que Dios confunda,
Y esta por ver un Galgo en la tercera,
Y estotra por mirar su imágen fiera
En la cuarta y la quinta;
Y para hacer mi relacion sucinta,
Del propio modo cada cual, confusa,
Con las demás su aturdimiento escusa,
Hasta llegar á la postrera y sola
Que, sin nadie en su pós, vino á la cola.

—«Y tú, ¿porqué corrías,
Le preguntan las otras, cuando á nadie
A tu espalda tenías?»

Y ella contesta: «¿cómo así? Canario!
¿Pues no vino pegado mi contrario
A mí constantemente,
Fiero, horrible y tenaz como ninguno?»

Oir esto, y batir diente con diente
La reunion entera, es todo uno.

—«¿Qué contrario? ¿qué dices?»

—«¡Importuno
Recuerdo que aun me aflige y atormenta,
Y de terror me asombra!»

—«¿Pero quién era él? Habla, rebienta!»

—«¿Quién habia de ser? Mi propia sombra.»

—«¡Horror, horror! exclaman espantadas
Las Liebres nuevamente espeluznadas:
¿Que era su sombra, ha dicho? Hablemos quedo!»—

¡Bendito Dios, y lo que puede el miedo!

FABULA L.

LA COCINERA.

Á MI ILUSTRE Y DIGNO AMIGO

el Excmo. Señor

DON JUAN JOSÉ DE LA CERDA Y GANT,

CONDE DE PARCENT.

Entre los mil abusos
Que de España al Gobierno le han traido
Ciertos modernos usos ,
Hay uno tal, PARCENT, *que no parece*
Sino que el diablo mismo lo ha inventado
Para estar el país desgobernado,
Y que zurra y aun látigo merece.
Por si torna á sus trece,
Como aun puede tornar, creo del caso
Darle, CONDE, *una tunda, aunque de paso,*
En cierta endemoniada Cocinera,
Que de ese abuso partidaria era
Por los dias aquellos
Que en tu morada, á la amistad abierta

Y del Génio y la gracia á los destellos,
Nos dieron de instruccion ratos tan bellos,
Como alegre solaz y dicha cierta.
Entonces fué cuando la Musa mia
La Fábula compuso que este dia
De amistad como muestra te relato,
Ya que entonces tambien el placer grato
Tuve, que hoy recordado es placer doble,
De apreciar tu carácter siempre noble,
Tu amena erudicion y afable trato.

Por no sé que trifulca ó pelotera
Que tuvieron un dia,
Despidió Doña Inés á su Lucía,
Es decir, á su antigua Cocinera,
Siéndole indispensable por lo tanto
Su puesto reemplazar con otra al canto.

Como eso de admitir una Criada
Exije mucho pulso y mucho aplomo.
Resolvió Doña Inés, muy avisada,
Andar en su eleccion con piés de plomo,
No quiso, pues, fiarse del *Diario*,
Donde vió de sirvientas una lista
Que podia abrumar á un Dromedario,

Ni acudió, como se hace de ordinario,
A ningun zarramplin Memorialista,
Sino que dando encargos diferentes
A vecinos, amigos y parientes,
Confió á su cuidado y diligencia
La taréa harto ingrata de buscarle
Una mujer de juicio y esperiencia,
Que aunque fuese chismosa y deslenguada
Y hasta de traza indina,
Supiese al menos, lista y diligente,
Guisar perfectamente,
Y el gobierno llevar de su Cocina.

Medio mes trascurrió de larga espera,
Cuando uno que habitaba el cuarto bajo
Lo que buscaba le encontró, y le trajo
Una insigne y famosa Cocinera.
Llamábase Toribia, y era osada,
Y venia además algo cansada,
Y temiendo que fuese algo prolijo
Lo de arreglar las condiciones, dijo:
«Señora, en el cansancio que me abona,
Con licencia de usted, tomaré asiento.» —
Y desplomóse en un sillon de lona,
Cual lo pudiera hacer en su poltrona
Un Ministro de Estado ó de Fomento.

Al Ama, si he de hablaros en conciencia,
Parecióle muy mal la irreverencia;
Pero creyó prudente y necesario
No dar por lastimado su prestigio,
A trueque de adquirir aquel prodigio
En el difícil arte culinario.

—«Diez duros de salario,
Dijo á continuacion, al mes tenia
La que antes mi Cocina gobernaba;
Mas comenzando tú donde ella acaba,
Te daré diez reales cada dia.»

La Cocinera dice: «está corriente!
Pero no es el salario solamente
El que ha de decidirme
A guisar y guisar firme que firme:
Si quiere usted, Señora,
Que yo la sirva bien á toda hora
(Oiga usted mis motivos y razones),
Se han de añadir aquestas condiciones.

«*Primera:* despedir á la Criada
Que á comprar en la plaza y en la tienda
Tiene usted destinada.»

—«Muy duro es eso, Doña Inés responde,
Porque es Criada buena y ahorrativa,
Y fiel y muy activa,
Y dejó por mi casa la de un Conde.»

—«Eso será verdad, dice altanera
La nueva Cocinera;
Mas, Señora, es preciso
Reemplazarla en el acto y sin tardanza
Con otra de mi gusto y confianza,
O no me atrevo á responder del guiso.»

—«Ah, ya! (contesta el Ama entristecida,
Que razon no esperaba tan profunda
De la recienvenida):
¿Conque ha de ser? Pues nada: despedida!—
Vamos á ver la condicion segunda.»

—«*Segunda condicion*: los dos Criados
Que de servir los platos en la mesa
Tiene usted encargados.....»

—«Cómo! ¿Paco y Anselmo? ¿En qué te ofenden
Esos pobres muchachos, que no atienden
Sino á tomar los platos de tu mano,
Para el en acto mismo y sin demora

Servirlos en la mesa á su Señora?
Míralo bien, Toribia: eso es tirano!»

—«¿Y si apesar de los afanes mios
Porque vayan los platos bien calientes,
Se duermen esos pícaros sirvientes,
Y en lugar de ir así, los sirven frios?
Solo en ello pensar me desatina,
Y una de dos: ó entrambos van al cuerno,
O responder no puedo del gobierno
Que me confiere usted en la Cocina.»

—«Qué diablo! ¿Hay otra condicion?»

Tercera:
Dar sucesor al punto, prontamente,
Tambien al Aguador.»

—«¡Vírgen María!
¡Al Aguador tambien! ¿Estás demente?»

—«Conozco que tál vez soy exijente;
¿Pero qué quiere usted? de noche y dia
Me persigue el terrible compromiso
Que de guisar me impone la faena,
Y digo para mí: sin agua buena,
¿Cómo me atrevo á responder del guiso?»

—«¡Loado sea Dios!, el Ama esclama,
En tono ya de quien se siente Ama:
¿Hay otra condicion?»

—«Una tan solo;
Y es reemplazar los Perros y los Gatos,
Y el Canario que canta y me incomoda,
Y renovar en la Cocina toda
Fuentes, pucheros, jícaras y platos.»—

Aquí la Dueña de furor se abrasa,
Y con terrible voz y sorna fiera,
Exclama: «endemoniada Cocinera,
¿Juzgas tú que el Gobierno de mi casa
Viene á ser el compendio y el resúmen
De esos otros Gobiernos malandantes,
Que solo saben declarar cesantes
En las Naciones que regir presumen?
Anda! y vete á guisar con los Ministros
Que pretestando responder de todo,
Solo saben llenar con mucho modo
Con sus solas hechuras sus registros;
Que yo entretanto pienso la costumbre
De mis mayores respetar, siguiendo
Con mi fiel y probada servidumbre;
Y solamente cuando pruebas halle
De algun vicio que el órden descomponga

De esta mi casa, ó á su bien se oponga,
Le diré como á tí: *¡Largo á la calle!*» —

Que Doña Inés habló perfectamente,
Lo conoces tú bien, Lector prudente:
¿Porqué se dice, pues, que no es posible,
Ni hacedero, ni dable,
Que tenga un Ministerio responsable
Una Administracion inamovible?

FIN DEL LIBRO SEGUNDO.



LIBRO TERCERO.

FABULA LI.

EL CONCURSO DE LOS ANIMALES.

Quiso el Leon cierto dia
Premiar con tino y saber
Al más lijero en correr
De toda su Monarquía.

Para lograr su intencion
Y evitar yerros fatales,
Exclamó: «en negocios tales,
Lid, concurso, oposicion!»

Nombró, pues, un tribunal
Lleno de ciencia hasta el gorro,
Y fueron Jueces un Zorro,
Una Mona y un Chacal.

Entraron, visto el acuerdo,
En el concurso un Corcel,
Cuatro Galgos, un Lebrel,
Y otros mil que no recuerdo.

Entre ellos habia un Gato,
Que al *accesit* aspiraba,
Cinco Liebres, una Pava,
Una Tortuga y un Pato.

Riéronse de mil modos
Todos de aquestos malsines;
Mas sonaron los clarines,
Y echaron á correr todos.

Quién, ya su pié, ya su callo
Movió mejor, no se sabe;
Pero dice un Autor grave
Que fué el Lebrel ó el Caballo.

Ya el Tribunal reunido
Iba á fallar al instante,

Cuando una Oruga intrigante
Habló á los tres al oido:

Y tanto la tal Oruga
Los convenció en su relato,
Que se llevó el premio el Pato,
Y el *accesit* la Tortuga.—

Si á firmar oposicion,
Lector, el caso te obliga,
Vé primero si hay intriga,
Y quiénes los Jueces son.

— — — —

FABULA LII.

LOS CUERNOS DE LA LUNA.

Dijo Esopo (y si Esopo no lo dijo,
Lo digo yo por él) que cierta noche,
Del cielo en la mitad parando el coche,
Dió la Luna en verter llanto prolijo.

Oyéndolo una Estrella,
Le preguntó: «¿que tienes, Luna bella?»
Y ella le contestó: «¿vés ese globo
Que de mi luz disfruta en blando arrobo
Cuando yo por las noches lo ilumino?
Pues es la Tierra, cuya inícua gente
Cuernos dice que tengo: pero miente,
Pues nunca, nunca me los dió el destino.»

—«¿Qué te importa, la Estrella le contesta,
Que eso digan de tí?»

—«Nada me importa;
Pero siendo bonita y siendo apuesta,
Me carga que esa gente descompuesta

Me atribuya tambien cara de torta.
Y aun esto lo perdono, porque al cabo
Peor es dar á los Cometas rabo;
¡Pero eso de colgarme
Nada menos que cuernos
Esa gente procaz de los infiernos!
¿Quién asi la ha enseñado á calumniarme?
¿No se vé claramente
En mi luz, sobre todo si es creciente,
Que no me adorna cornamenta alguna?
¿Cómo, pues, todos, con error nefario,
Dan en decir *los cuernos de la Luna*,
Sin convencerlos con razon ninguna
Ni aun mi luz que les muestra lo contrario?»

«*Ay!* replica la Estrella, *cierto es eso:*
¡Mas cómo esperas tú que tenga seso
La Tierra ante tu luz nevada y fría,
Cuando hay allí calumnias endiabladas
Que pasan por verdades demostradas
Aun á la viva luz del claro dia?»

FABULA LIII.

EL RUIDO DE LAS CAMPANAS.

A MI QUERIDO PAISANO Y AMIGO

EL DISTINGUIDO LITERATO

DON GASPAR BONO SERRANO,

Capellan de honor de S. M.

De la Campana el *din don*,
O si quereis, el *din dan*,
A los que en la Torre están
Los aturde con su son:
Si en aquella confusion
Se hablan dos..... ¡mal haya amen!
Por muchos gritos que dén,
No logran verse entendidos:
Mas tápanse los oidos,
Y entonces se entienden bien.

De modo análogo el mundo
Mata con su ruido atroz
De la conciencia la voz,
Del pecho en lo más profundo.

Mal es este sin segundo,
Que exije igual experiencia:
Solo el sordo en su presencia
Es el que llegar á entender
Los avisos del deber
Y el grito de la conciencia.

FABULA LIV.

EL DELINCUENTE Y EL JUEZ.

—«Yo, le dijo á su Juez un Delincuente,
Recibí un pisoton de los de á fólio,
Y á su autor le metí media navaja,
Y váyase lo uno por lo otro.»

—«Sí? contestóle el Juez: pues hijo mio,
Si así castigas pisotones fosco,
Yo te envio á presidio por diez años,
Y váyase lo uno por lo otro.»

FABULA LV.

EL ENVIDIOSO Y EL AVARO:

idea tomada de Aviano.

A MI QUERIDO GEFE Y AMIGO

el Ilmo. Señor

DON JOSÉ GELABERT Y HORE,

MAYOR DE LA SECRETARIA DEL SENADO.

Todos los vicios, Gelabert, *son malos,*
Y todos en verdad merecen palos;
Pero el que esta materia profundiza
Sabe bien que si entre ellos hay algunos
Que merecen paliza,
Hay otros cuyo mal no se remedia
Ni aun con paliza y media;
Y de aquí, buen José, *mi gran trabajo*
En darles incesante
Paliza por delante,
Por detrás, por arriba y por abajo.
Hoy les toca en la Fábula presente
Su turno consiguiente

A la Avaricia vil, y á su doncella
La Envidia endemoniada,
Peor al doble y aun al triple que ella
En lo baja, en lo ruin y en lo menguada.
¡Oh, qué satisfaccion será la mía,
Si al arreglar yo el cuento en castellano,
No desmerece un sitio el buen AVIANO
En tu bella y selecta librería!

Llegaron ante el asiento
De Júpiter poderoso,
Por un lado un Envidioso,
Y por otro un Avariento.

Él les dijo: «¿qué quereis?»—
Y ellos, con gran sumision,
Le contestaron: «un don
Que hacer á entrambos podeis.»

—«¿Qué don?»—«El de ver cumplido,
Bueno, malo, lindo ó feo,
Cada cuál nuestro deseo:
¿Habeis, Señor, comprendido?»

—«Comprendo hasta la intencion
Con que ese ruego me haceis,

Y otorgado lo teneis;
Mas con una condicion:

De los dos, pídame el uno
Lo que quiera para sí,
Y al punto obtendrá de mí
Lo que creyere oportuno.

El otro estará callado,
Y nada me pedirá;
Y en premio recibirá
Lo mismo, pero doblado.»

—«Es decir, que si soy yo,
Dijo el Avaro, el que pido,
Seré con *uno* servido,
Y con *dos* el otro, no?»

—«Exactamente.» — «Es crüel
Entonces hablar primero.
Pues si yo un tesoro quiero,
Le regalo dos á él.»

—«Pues pide dos.» —«Tendrá él cuatro,
Y eso será en mi desdoro,
Pues Vos sabeis que es el oro
El solo bien que idolatro.»

—«Por eso mismo lo digo:
Mas pues elijes callar,
Sea el primero en hablar
Ese que viene contigo.»

—«¿Yo, Señor? ¡Antes me dome.....
¿Queréis que así como así
Le haga mas bien que yo á mí,
Cuando la Envidia me come?»

—«Pues entonces id con Dios.»
—«Pero Señor.....»—«Nada, nada:
O es mi propuesta aceptada.
Ú os vais sin nada los dos.»

—«¡Habrá cosa como ella!
Dijeron entonces ambos;
Pero veamos entrambos
Cómo arreglar tal querella.

La idea es original,
Y en trances que son tan fuertes,
No hay cosa como echar suertes:
Un dado, Jove inmortal!»

Jove, echándose á reir,
Volcó un dado presuroso,

Y tocóle al Envidioso
Lo consabido: pedir.

—«¡Qué gozo!» exclamó el Avaro:
—«¡Maldicion!» el otro dijo:
—«A pedir, á pedir, hijo,
Repuso aquel, y hable claro.»

—«¿Pedir yo? ¡Buena embajada!
Tan solo por que él no tenga
Nada que al fin bien le venga,
Me marcho sin pedir nada.»

—«Es que eso no es lo tratado,
Y yo reclamo de Vos...»
—«En efecto, dijo el Dios:
Pide, Envidioso menguado!»

—«Pues bien: ya que tan crüel
Conmigo la suerte advierto,
Sumo Jove, hacedme tuerto,
Y ciegue en el punto él.»

—«Ya me figuraba yo,
Exclamó Jove en el acto,
Que acabaria este pacto
Peor de lo que empezó.

Hola, Vulcano! Aunque cojo,
Lanza de aquí á puntapiés
A esos dos tunos que vés,
Y echa al Olimpo el cerrojo.» —

Y uno y otro ¡suerte perra!
A coces fueron lanzados,
Y en tuerto y ciego trocados,
Dieron de bruces en tierra.

Y el uno lloró sin freno,
Mas no el otro, voto á tal,
Pues gozó en su propio mal,
Al ver doblado el ageno.

FABULA LVI.

LOS DOS BORRACHOS.

«Oye, solemne macho,
Le decia un Borracho á otro Borracho:
¿Qué licor maldecido
Es ese que has bebido,
Que escribiendo al andar *eses y eses*,
Solo das trompicones y traspieses?»

—«¡Miren quien habla, el otro le responde,
Y anda peor, aunque parece un Conde!»

—«Es que yo bebo siempre de otro modo,
Y tú olvidaste, al empinar el codo,
Lo que el buen tono á sus adeptos manda.»

—«¿Por qué?

—«Porque tu vino huele á Arganda;
Y yo he leido en Plinio y Apuleyo
Que beber ese vino es muy plebeyo.»

—«¿Eso dice Apuleyo? Pues maldice,
O no sabe ese tal lo que se dice:
Mas ya que mi beber así te extraña,
Tú, amiguito, ¿qué bebes?»

—«¿Yo? *Champaña.*»

—«¿*Champaña?* ¡Vaya un mono!
¡Y á eso le llama vino de buen tono!»

—«Si señor; que es muy rico, y va muy caro.»

—«Muy bien, compadre; pero hablemos claro:
Ya que con esos argumentos entras,
¿Es de buen tono el lance en que te encuentras?
Aunque tú te empeneques en gabacho,
¿Dejarás, como yo, de estar borracho?»—

Dijo bien, voto á tal, aunque bebido,
El segundo Borracho consabido;
Mas ay! yo veo con dolor profundo
Que convirtiendo el vicio en cosa leve,
Lo que se llama crápula en la plebe
Pasa á veces por tono en el gran mundo.

FABULA LVII.

LA ANTORCHA.

A MIS MUY QUERIDOS AMIGUITOS

LOS NIÑOS DE DON MARIANO VILLACAMPA.

Yo ví, queridos Niños,
En noche tenebrosa
Una Sala alumbrada
Por una sola Antorcha.

Trajo el Dueño una vela,
Y en su luz encendióla,
Y vino luego el Ama,
Y encendió tambien otra.

Imitaron su ejemplo
Diez ó doce personas,
Y todas encendieron
Su luz en ella sola.

Yo les dije: « cuidado!
Pues si tanta luz roban

A esa Antorcha brillante,
Se estinguirá la Antorcha. »

—« *¡Oh, no!* me contestaron:
No; que su luz hermosa
Semeja á la divina
Que CARIDAD *se nombra:*

CARIDAD *en que el hombre*
Debe inflamar sus obras,
Si quiere, estando muertas,
Vivificarlas todas:

CARIDAD *que incesante*
En hacer bien se goza,
Y siempre en él se aumenta,
Y nunca en él se agota. »

FABULA LVIII.

LA CULEBRA Y EL MOSQUITO.

En el campo un Labriego tendido
A sus solas dormir deseaba,
Y un Mosquito que en torno zumbaba
No dejaba al Labriego dormir.
Una mala y astuta Culebra
Sorprender al dormido quería,
Y al Mosquito, que así lo impedía,
De este modo empezóle á decir:

« Trompetilla endiablada es la tuya,
De la cual todo el mundo se queja,
Pues dormir ni aun al mísero deja
A quien vienes la sangre á chupar:
¿Por qué, dí, mi silencio no imitas,
Contra el cual no hay defensa ni escudo?
Yo ahogaré á ese Gañan con mi nudo,
Y sin riesgo podrásle picar. »

—« En verdad, el Mosquito responde,
Que es muy digno de tí tal consejo;

Mas yo á nadie taladro el pellejo.
Sin decirle su riesgo mi son:
  Enemigo del hombre, soy franco,
Y por eso le aviso se guarde:
Solo es propio de un bicho cobarde
En silencio matar y á traicion.»

FABULA LIX.

EL DESAFIO.

A Dionís y á Berenguel
Don Amadís injurió:
Berenguel le perdonó;
Dionís se batió con él.
Herida atroz y crüel
A este vengó por su mano,
Mientras aquel, mas humano,
Curó al mísero Amadís:

¿Fué Caballero Dionís?
Pues Berenguel fué Cristiano.

FABULA LX.

EL ARREGLO DE UN PLAN.

Un Poema escribir quiso Facundo
Que ser pudiera admiracion del mundo,
Conquistándole un puesto en el Parnaso
Entre Homero y Virgilio, Dante y Tasso.
Era su asunto el Cíd..... ¡ soberbio tema
Para hacer un magnífico Poema! ;
Pero á más del asunto, ya se sabe,
Pide el poema un Plan, y es cosa grave.
Conociéndolo así, como hombre ducho,
Nuestro insigne Escritor, pensólo mucho,
Diciendo : « aquí tal punto, allá tal otro,
Y ahora este incidente, y luego estotro» ;
Y entre si pongo y quito, añado y dejo,
Ultimamente se murió de viejo
Antes de comenzar el primer canto.

Bueno es pensar un Plan ; pero no tanto.

FABULA LXI.

LAS CUATRO MUELAS.

Una muela colocó
A Inés un Dentista sábio,
Y luego, con grato lábio,
Tres duritos le pidió.

Al pagárselos Inés,
«Ay chica! dijo á Manuela:
Él me habrá puesto una muela;
Pero me ha sacado tres.»

A veces da menos tedio
La enfermedad, que el remedio.

FABULA LXII.

EL BLANCO Y EL NEGRO.

A MI DIGNO Y RESPETABLE PAISANO Y AMIGO

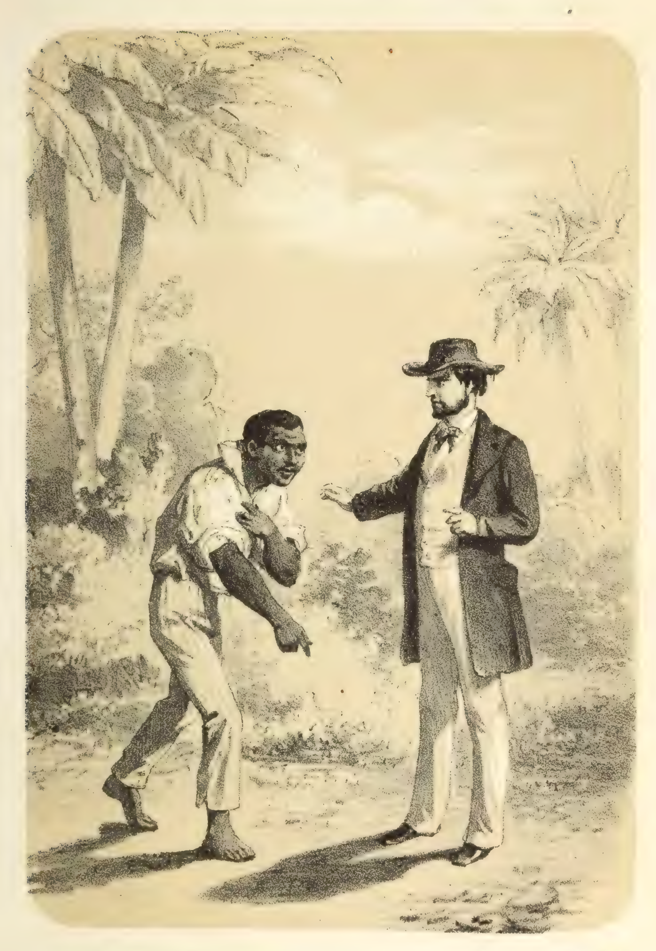
el Ilmo. Señor

DON PEDRO SABAU Y LARROYA,

DIRECTOR GENERAL DE INSTRUCCION PÚBLICA.

Entre las Ciencias que á la especie humana
Le sirven de fanal y de lumbrera,
La Moral es sin duda la primera,
Y sobre todo la Moral cristiana.

Tú, que impulsando la cultura hispana
Del bien por el camino,
Cumples tu santo y bienhechor destino
Girar haciendo la esplendente rueda
Que impulsa á las demás, si ella se mueve,
Que las para á su vez, si se halla queda:
Tú, que ahuyentando la ignorancia triste
Al tenebroso averno,
Puedes hoy añadir un lauro eterno



Múgica dib.º y lit.º Lit. de J. Donon Madrid.

EL BLANCO Y EL NEGRO



A los mil que en la Cátedra ceñiste
Cuando sábia leccion sábio nos diste:
Tiende, SABAU, *tu paternal mirada,*
Tiende, SABAU, *tu protectora mano*
A esas primarias jóvenes Escuelas,
De donde zarpan hoy las Carabelas
Que al mar se lanzan del saber humano,
Para luego arrostrar del Oceáno
La horrenda furia á desplegadas velas.
¿De qué nos serviría
En el furor de la tormenta impía
La Ciencia con sus frutos más opimos,
Sin la brújula santa
De la santa Moral que allí aprendimos?
Ella es del hombre la fulgente estrella
En su más negra noche: solo en ella
Puede aprender lo que en tal alto modo
El Negro de mi Apólogo sabia;
Y eso que todo lo ignoraba... todo,
Menos esa Moral sublime y pía.

«Una cosa me asombra,
Dijo un Blanco á su Negro, y es que sea,
Cual la tuya lo es, negra mi sombra,
Debiendo, si he de hablar con lengua franca,

Tenerla negra tú, pues eres Negro,
Y yo, pues Blanco soy, tenerla blanca.»

—«Tal vez eso consista (el Negro dijo
Besando—era Cristiano—un Crucifijo)
En que á despecho de colores tales
Y de ser, yo tu Esclavo, tú mi Dueño,
El Sol, ojo de Dios, nos mira iguales.»

—«Hola! (replica el Blanco) eres mas ducho
De lo que yo creía:
¿Dónde el Negro aprendió filosofía?

—«¿Dónde, Blanco? En tu Ley, que enseña mucho.»

—«Ah, vamos! ¿Has leido el Catecismo?»

—«Tal vez, y sin tal vez, más que tú mismo.»

—«¿Más qué yo? Donosilla es la patraña!»

—«Pues no tienes memoria. ¿Cuántas veces
Desciende á mí tu látigo con saña
Porque trabajo poco... soy ya viejo!
Y yo ¡Dios mio! de tu furia esclavo,
En esta santa Cruz la vista clavo,
Y te aguanto y te sufro y no me quejo?

No abuses, no, de tu poder conmigo,
Porque en verdad te digo
Que á las veces me alegra
Ver que tengo, yo Negro, el alma blanca,
Ver que tienes, tú Blanco, el alma negra.»

—«Santo Dios! ¿qué habla este hombre,
Qué dice una verdad de tal calibre?»

—«¿Conque de hombre me das el dulce nombre?»

—«Sí amigo! y no te asombre,
Porque si fuiste Esclavo, ya eres Libre.»

—Gracias, gracias! Tu mano me reintegra
En mi completo sér, truncado un dia:
Blanca ya tu alma es; mas todavia...
Mira, obsérvalo bien! tu sombra es negra.
¿Y cómo no, mientras aquí se estanca
La humana vida en congojoso duelo?
Obremos siempre bien: solo en el Cielo
Del puro ante el Señor la sombra es blanca.»

FABULA LXIII.

EL CABALLO Y EL GINETE.

Un Caballo de gran prez
Montó un Jóven cierto dia,
Siendo la primera vez
Que á cabalgar se ponía.

Era presumido el tal;
Pero pronto en su buen juicio
Comprendió él noble Animal
Que era el Ginete novicio.

Procuró, pues, sostenerle
Y suavemente llevarle,
Ansioso de complacerle,
Aunque podia estrellarle.

Lo malo del caso estaba
En que el Jóven no sabía
Cómo al Caballo aguijaba,
Ni cómo le detenía.

Así el Corcel, aunque bueno,
No podía gusto darle,
Pues él tiraba del freno
Cuando queria pararle.

En cambio, como secuela
De sistema tan trocado,
Daba en hincarle la espuela,
Queriendo verle parado.

El apuro era terrible
Para el que abajo venía,
Siendo su acierto imposible
Por más que lo pretendía.

Aquel Caballo sin par
Llegó al fin á comprender,
Tras probar y más probar,
Lo que tenia que hacer.

El ensayo era molesto;
Mas vió que obrar le tocaba
En sentido contrapuesto
Al que el Ginete indicaba.

Dióle, pues, gusto en su tema;
Pero el Ginete, inseguro,

Cambió á su vez de sistema,
Y hete al Jaco en otro apuro.

El Jóven llegó á creer
Que el Corcel daba en burlarse,
Viéndole andar, y aun correr,
Cuando él quería pararse.

—«¿Así obedeces, ruïn?
Dicen que al fin exclamó:
¿Eres Caballo, ó Rocin?»—
Y el Caballo contestó:

«Animal soy, á mi ver,
Que algo te puedo enseñar:
¿Cómo te he de obedecer,
Si tú no sabes mandar?»

FABULA LXIV.

EL RATON, EL NIÑO Y EL GATO:

idea sugerida por la lectura de una fábula de Le Bailly.

Un trocito de queso
Manducábase un Niño... ¡ay Dios, que gozo!
Cuando un Raton travieso
Que vió su corta edad y poco seso,
Saltó sobre él, y arrebatóle el trozo.

De miedo turulato,
Echa el Niño á correr, y llama al Gato
Para que le defienda
Del que así le arrebata su merienda.
El Gato, al oir eso
Bufa, corre, da un salto,
Pilla al bribon cayendo de lo alto,
Y se engulle el Raton... y luego, el queso.

Eso á las veces en leccion se mama
El débil que en su ayuda al fuerte llama.

FABULA LXV.

LOS DOS ORTÓGRAFOS.

Censurar es un oficio
Que en breve lo aprenderás;
Pero es fácil, en mi juicio,
Que dés en el mismo vicio
Que adviertas en los demás.

Poner *Visto Bueno* un dia
Quiso el Alcalde Moreno,
Y lo hizo por vida mia;
Mas con tal ortografía,
Que puso así: «BISTO VUENO.»
Motejóle con razon
El Fiel de Fechos Panzurro;
Y escribió á continuacion
Del susodicho renglon:
«*¡Ja, ja, ja!* BALIENTE VURRO!»

FABULA LXVI.

EL LABRIEGO Y EL MONARCA SOÑANDO.

Un Labriego dormia,
Y que era Rey en su dormir soñaba;
Y era tal la alegría
Que sueño tal le daba,
Que el mas feliz del mundo se juzgaba.

Con plácido sosiego
Soñaba cierto Rey el mismo dia
Que era un simple Labriego;
Y era tal su alegría,
Que el mas feliz del mundo se creia.

Al dispertar los tales,
Dijeron ambos: «*¡engañoso ensueño!*
¿Porqué han de ser reales
Las penas en su ceño,
Y la dicha y placer tan solo un sueño?»

FABULA LXVII.

EL HOMBRE TERCO.

Tenia un reloj francés
El Currutaco Don Blas,
Y al decirle *¿qué hora es?*
Sacólo y dijo: «las tres,»
Cuando eran las dos no más.

Juan exclamó: «¡voto á briós,
Que vais muy adelantado,
Porque así me salve Dios,
Como están dando las dos
En esa Iglesia de al lado!»

Y era como lo decia,
Pues las dos sonando estaban
En la Iglesia á que aludia;
Pero Don Blas sostenia
Que eran las tres, y aun pasaban.

—«Mi relojillo, observó,
Es el mas exacto y fiel

Que jamás se construyó:
Y si el del Templo atrasó,
No tiene la culpa él.»

—«A bien, contestó Colás,
Que en ese Café de enfrente
Dá otro reloj, seo Don Blas:
¿Oye usted? Las dos no más:
Las dos *decididamente.*»

No le plació al Currutaco
Una verdad tan palmaria;
Mas era terco y bellaco,
Y así, con aire de taco,
Respondió, silbando un ária:

«¿Y quiere el habladorcillo
Comparar el del Café
Con mi reloj de bolsillo?
Mírenlo ustedes: ¡qué brillo!
Y es de oro, no de *doublé.*»

—«Será de oro enhorabuena,
Y todos le irán en pos,
Replicóle Magdalena;
Mas ya el del Teatro suena:
¿Oye usted? las dos, las dos.»

—¡Las dos, las dos! Si va así,
Entonces serán las cuatro:
¿Es usted tan baladí,
Que quiere argüirme á mí
Con un reloj de Teatro?»

—«Pues decida la disputa
Este cronómetro inglés,»
Exclamó Doña Canuta: —
Y era verdad absoluta:
Eran las dos, no las tres.

—«¿Y si usted, que se ha callado
Hasta este mismo momento,
Dijo Don Blas, lo ha atrasado?
Esta gente se ha empeñado
En cargarme: es mucho cuento!»

—«El que nos pudre es usted,
Hablando en buen español:
Pero háganos la merced
De mirar á esa pared:
¿Qué dice el reloj de sol?»

—«¡Argumento petulante,
Digno de usted, voto á tal!
¿Qué me importa el sol brillante

Ni las dos de su cuadrante.
Si el uno y otro andan mal?»

—«*Entonces*, dijo Don Bruno,
Esto se pasa de puerco;
Y es trabajo inoportuno,
El de convencer á alguno,
Cuando se empeña en ser terco.»

FABULA LXVIII.

EL MACHO CABRÍO Y LAS CABRAS.

A MI MUY QUERIDO COMPAÑERO Y AMIGO

EL DISTINGUIDO JURISCONSULTO

DON PEDRO GARCIA LOZA.

De combates políticos cansado
Y de la luz del desengaño herido,
Ya á Dios *para siempre al mundo he dado,*
Y en mi techo doméstico encerrado
Con mis Hijos *en él me he recojido.*
Tú, á quien tantos consuelos he debido
En dias de dolor y de amargura,
Cuyo solo recuerdo me estremece;
Tú, que en las luchas que el país ofrece
Conservas aun ilesa tu armadura...
Ay! goza la ventura
De haberte asi de heridas preservado,
Mientras yo, de las mias enfermizo.
De mi laúd al son las cauterizo,
Cual Quevedo *en Leon encarcelado.*

Oye ahora unos versos, Loza *amado,*
Loza *cuerdo y sagaz, por si algun dia*
Te tienta la Político-manía:
En caso tal, pues eres tan prudente,
No imites el ejemplo de las Cabras
A que alude el Apólogo siguiente.

De un escuadron de Cabras puesto al frente,
Iba un Macho Cabrío
Caminando pausada y lentamente
Por la orílla de un rio;
Y ellas á paso lento y al avío,
Seguíanle á su vez pausadamente.

Trepó el Macho tras esto á una colina
Con presuroso pié, salto tras salto;
Y ellas, salto tras salto, andando aína.
Treparon en su pós á lo más alto.

Ocurrióle despues al Macho tonto
La colina en cuestion bajar de pronto;
Y siguiendo las Cabras su carrera
Cual si fuesen á bodas,
Dieron tras él en la veloz corriente
Del rio en que acababa la pendiente,
Y con él á su vez, se ahogaron todas.

Una dijo al morir: «¡suerte funesta
Es la que á todas nos tocó! ¿Qué resta?
Decir al hombre que el error no imite
De las que en triste dia
Hemos tomado tan infausta guía;
O por lo menos, que mi ejemplo evite,
Si del buen juicio y la prudencia en daño,
Su razon abdicando en un Caudillo,
Forma parte, cual yo, de otro rebaño.» —

¿Fué escuchada su voz? ¡Ay Lector pío!
¡Cuántas veces con loco desvarío
Habrás resuelto dócil afiliarte
En los rebaños que Partidos *llaman,*
Y ciego tras el Gefe que proclaman
Te habrán visto con él precipitarte!
¡Cuántas, y esto es peor, habrás mirado
El arte consumado
Con que los Gefes de Partido bogan
Del político mar por la corriente,
Mientras infaustamente
Los que siguieron su pendon, se ahogan!!

FABULA LXIX.

EL CONEJO Y EL PERRO DOGO.

Helado de frio un dia,
Tapóse con un pellejo
Que se halló, cierto Conejo,
Y un Dogo se lo pedía.
—«Yo con él te arroparía,
Diz que contestó el Gazapo;
Mas supon que soy tan guapo
Y tan compasivo soy,
Que yo mi abrigo te doy:
Díme: yo ¿con qué me tapo?»

—«Pues cédeme la mitad,
Y así se concilia todo.»
—«¿La mitad? De ningun modo.»
—«Pues no tienes Caridad.»
—«¿Cómo, si esta en puridad
Comienza por uno mismo?»
—«Eso reza el Catecismo:
¿Mas no hay pie! para los dos?»
—«Y aun para tres, voto á briós!»
—«*¿Y es Caridad tu Egoismo?*»

FABULA LXX.

EL GATO Y LA LIMA

imitacion de Lokman.

A MI QUERIDO PAISANO Y AMIGO

DON MARIANO GIL Y ALCAYDE,

MAGISTRADO DE LA AUDIENCIA TERRITORIAL DE PAMPLONA.

Entre las lenguas de lamer ingrato,
La que más incomoda y más lástima,
Como bien lo sabeis, es la del Gato.—

Un Gato se encontró con una Lima.
Y á lamerla empezó con ansia fiera,
Creyendo hacerle sangre y darle grima:

Pero por ruda que su lengua fuera,
Éralo el hierro más, y al fin... es claro,
Fué su lengua en dañarse la primera.

Él, de la sangre de la Lima avaro,
Juzga que es de ella la que triste vierte,
Y lame y chupa con empeño raro.

Poco rato despues su error advierte ;
Y su afan de dañar con ansia estraña
Por desangrarle acaba y darle muerte.

Así al malvado su ilusion engaña,
Y de mala intencion haciendo acopio,
Juzga á las veces que á los otros daña,
Cuando labra no más su daño propio.

FABULA LXXI.

EL DISFRAZ.

Si huyes un daño, Lector,
Obra con prudencia y seso,
Porque si prescindes de eso,
Lo doblarás, y es peor.

Por evitar una tunda
Que le querian cascar
Unos á quien Dios confunda,
Disfrazóse el buen Borunda,
Y disfrazado, echó á andar.

Ellos el falso papel
Conocieron del cuitado;
Y él llevó... ¡suerte crüel!
Una tunda por ser él,
Y otra por ir disfrazado.

FABULA LXXII.

EL MONO Y EL CERDO.

Jugando con un Cerdo cierto Mono,
Pidióle un beso con festivo tono,
Y el Marrano travieso
Le dejó sin nariz al darle el beso.

Narices y ojos perderás, y aun dientes,
Si te dejas besar de ciertas gentes.

FABULA LXXIII.

EL CAN ENFERMO.

A MI ANTIGUO Y ESPECIAL AMIGO

EL DISTINGUIDO PROFESOR Y ESCRITOR PÚBLICO

DON CAYETANO BALSEYRO.

Descomulgado
Pícaro hueso
Tragóse un pobre
Can Perdiguero.

¿Tragosé, dije?
Pues no, no es eso,
Que de otro modo
Decirlo debo.

Quiso tragarlo;
Pero al hacerlo,
Atravesósele
En el garguero.

¡Ay qué de angustias!
¡Qué de tormentos!
Ni *guau* podia
Decir el Perro.

En tan horrible
Crítico aprieto,
Fué necesario
Llamar al Médico.

Vino muy listo
(Era un Sabúeso),
Y encontró el caso
Sério, muy sério.

Eso no obstante,
Dijo: «veremos;»
Y abrir la boca
Mandó al Enfermo.

Abrióla aqueste,
Y él... ¡qué talento!
Toda la pata
Metióle dentro.

Heróico y mucho
Era el remedio;

Pero por último
Sacóle el hueso.

El Can en tanto
Tenia, es cierto,
Hecho una lástima
El tragadero;

Mas su gran Práctico
Le ordenó luego
Quietud, jarabe,
Dieta y silencio.

Notable alivio
Sintió con esto;
Mas por desgracia
Varió de método.

—«Dieta! exclamaba
El Enfermero
(Que por mas señas
Era un Podenco):

¡Pues si prosigue
Dos dias eso,
De hambre el Paciente
Se vá al infierno!

Yo debo darle...
Claro! ¿qué menos?
Un sopi-caldo
Y un sopi-huevo.»

—«Ay! ya era hora!
Dice risueño
El antes dócil
Prudente Enfermo.

¿Pero no hay algo
De mas sustento,
Tal como vaca,
Perdiz ó cerdo?»

—«Bravo! le dicen,
Su voz oyendo,
Ocho Mastines
Que entran á un tiempo:

Bravo! ya come;
Ya tiene aliento
Para engullirse
Un buey entero.

¿Mas cómo diablos
Sucedió aquello

De atravesársele
El tal torrezno?»

—«Ay! les contesta
El Can gimiendo:
Fué que goloso
Pillé yo el hueso.

Era muy grande,
Y yo... ¡qué necio!
Más que mascarlo,
Quise sorberlo.

Ya veis! ¡cuando uno
Se siente hambriento!
Mas ya, á Dios gracias,
Salvé el pellejo.

No obstante, ahora
Dirán que siento...
Pero el jarabe
Me hará provecho.»

—«Vaya, aliviarse!
Contestan ellos,
Que espera el Amo,
Y es de mal génio.» —

Idos los ocho ,
Entran corriendo
Cuatro ó seis Galgos
Largos y secos.

¿Nueva visita?
Pues dicho y hecho:
Nuevas preguntas,
Diálogo nuevo.

El visitado
Repite el cuento;
Pero se queda
Ronco al hacerlo.

—«¡Ay de mis fauces!
¡Ay de mi cuello!
Exclama entonces
Dando lamentos:

¿Porqué en mal hora
Habrá el Podenco
Dádome vaca,
Perdiz y puerco?

¿Porqué en mi daño
Ese mastuerzo

A tantos Canes
La puerta ha abierto?

Bárbaros! bestias!
Brutos! zopencos!
¡Ay, que me ahogo!
¡Ay, que me muero!» —

— «¿Lo veis? exclama
El Can Galeno,
Súbito entrando
Al ver aquello:

Vuestros caprichos
Trajeron esto;
¡Y aun dirá alguno
Que yo le he muerto!» —

Dice, y se marcha
El buen Sabueso,
Mientras el otro
Tuerce el pescuezo. —

Yo, por mi parte,
Digo acá dentro:
Tanta bruticie
Pase entre Perros:

¿Pero es posible
Que, aun hombres siendo,
Seamos muchos
Lo mismo que ellos?

¡Ay visitantes!
¡Ay enfermeros!
¡Ay amigotes
Del pobre enfermo!

¡Cuántos pacientes
Matais, y luego
Toda la culpa
La echais al Médico!

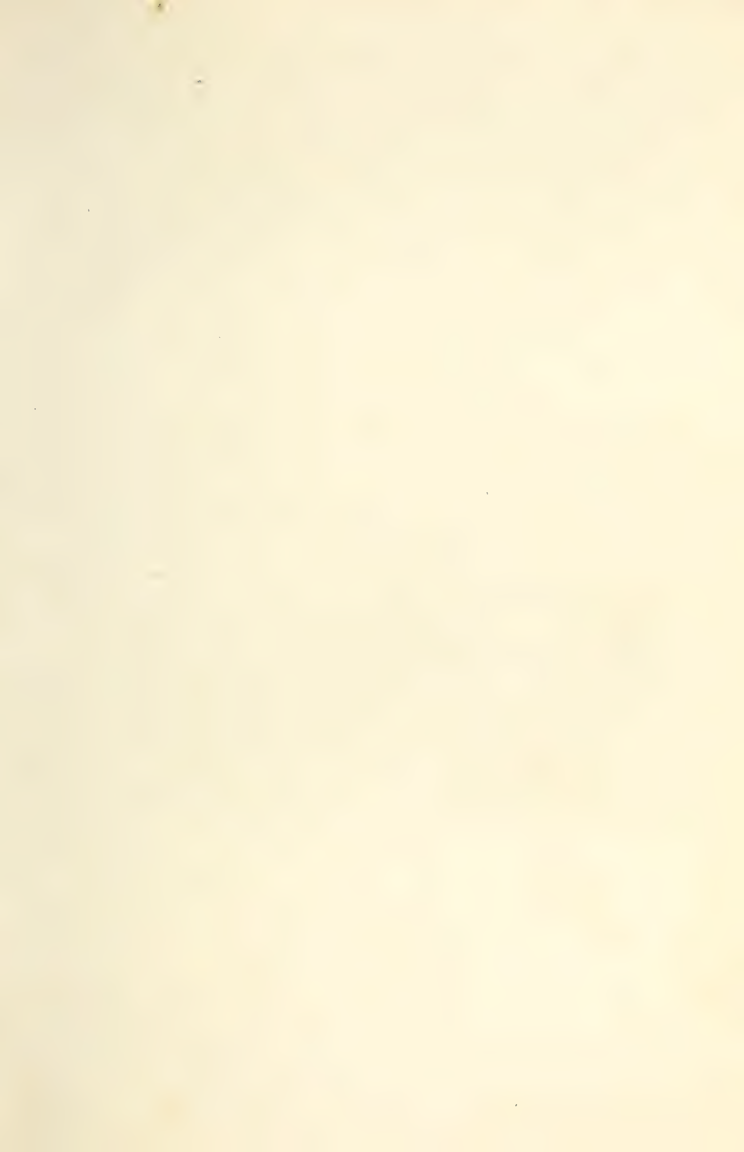
FABULA LXXIV.

LA CONTIENDA.

Un Ciego, un Cojo, un Manco y un Tullido
Y un Tartamudo amaban á una Tuerta:
Súpolo un Bizco, y á mortal reyerta
Retólos endiablado, enfurecido.

Salen al campo con navaja y porra
El Ciego, el Cojo, el Manco, el Tartamudo,
Tullido y Bizco... pero viene un Mudo,
Los pone en paz, y vánse, y no hay camorra.—

Cuando más suele hablarse de asonada,
Tanto más el runrun *se queda en nada.*





EL CALIFA

FABULA LXXV.

EL CALIFA:

traduccion libre de Florian.

A MI ILUSTRE Y RESPETABLE AMIGO

Y ANTIGUO Y DIGNÍSIMO GEFE

el Excmo. Señor

DON MANUEL DE LA PEZUELA,

MARQUÉS DE VILUMA.

Prendas brillan en tí, MARQUÉS *amado,*
Que acaso te han negado
Ya la parcialidad, ya la malicia;
Pero nadie dudar ha imaginado
Tu espíritu elevado
De rectitud, de ley y de justicia.
JUSTICIA! *¡Númen santo,*
Cuyo celeste manto
Cobija á todos con igual abrigo
Desde el Monarca al último Mendigo!
¿Quiéres, MARQUÉS, *pues la idolatras tanto,*
Que el hecho extraño y singular te cuente

Del muy justo Almamun, *Califa un dia*
En las regiones del rosado Oriente?
Pues óyelo á fé mia,
Que merece muy bien servir de norma
A los altos Poderes del Estado:
¡Ay del alto Poder desatentado
Que á lo justo, Marqués, *no se conforma!*

Quiso Almamún, Califa prepotente
Que tenia en Bagdad su régio asiento,
Alzar un monumento
Que ilustrara su nombre eternamente;
Y un Palacio elevó de tal valía,
Que á todos los Palacios de la tierra
En lo bello y magnífico excedia.

Cien columnas su pórtico formaban
De blanquísimo mármol todas ellas,
Y oro y azul y jaspe decoraban
El pavimento en que los pies sentaban
Sus resonantes huellas.
Esculturas sin fin, á cual más bellas,
Ostentaban del arte los primores,
Alternando con ellas los colores
Que vívidos lucian
De cedro bajo el rico artesonado,

Y en recinto encantado
Cada régio aposento convertian.
El diamante, el zafiro y el topacio
Fulguraban allí, como en el cielo
Las estrellas que alumbran el espacio;
Y en tanto que los mirtos y rosales
Con su perfume el ámbito llenaban,
Cien y cien arroyuelos deslizaban
Aquí y allá sus líquidos cristales,
Brotando alguno con bullir sonoro
Cerca del lecho de oro
Donde el augusto Dueño,
Los cuidados y penas endulzando
Que le infundia el mando,
Al son del agua conciliaba el sueño.

Junto á aquel edificio,
Y enfrente de su mismo frontispicio,
Hecha de adobe, de guijarro y broza,
Se alzaba una Casita,
O por mejor decir, mísera Choza,
De aspecto tan ruïn, tan miserable,
Que grima verla ante el Palacio daba.
Un humilde Operario allí habitaba,
Anciano venerable,
Que á su trabajo nada más atento,
Toda su dicha y su placer cifraba

En ganar con su oficio su sustento.
Sin esposa, sin hijos, sin parientes,
Olvidado del mundo y de las gentes,
Y de nadie envidioso ni envidiado,
Dias pasaba allí solo y aislado
De laborioso afan sin duda llenos;
Pero tambien tranquilos y serenos,
Como los goza solo el hombre honrado.

Su morada entre tanto, ya lo he dicho,
Parecia allí alzada por capricho
En baldon del Palacio portentoso,
Y era fuerza padron tan afrentoso
Quitarle de delante,
Derribando la choza en el instante.
Así el Visir hacerlo pretendia
Sin pararse en la forma ni en el modo;
Pero el Califa procuró ante todo
Ver si el Dueño vendérsela queria,
Mostrando en este punto tal empeño,
Que mandó á su Ministro respetarla,
Mientras no se prestase á enagenarla
El susodicho Dueño.

Del Califa á la voz, baja la frente
El Visir obediente,
Y al Tugurio en cuestion parte ligero,

Y al morador, con rostro placentero,
Oro ofrece sin límite ni tasa,
Si se desprende de su pobre Casa,

—«Ay! mil gracias, Señor! dice el Obrero;
Mas con ese telar, que es mi tesoro,
No necesito el oro,
Cuyo esplendor está muy por debajo
De la tranquila paz que da á mi alma
El honrado vivir de mi trabajo:
¿Cómo quereis así que sin querella
Os dé mi Casa y me desprenda de ella?
Decid al gran Califa que mi Madre
En ella me dió el sér, y que si yerto
Mi Padre en ella ha muerto,
Quiero en ella morir como mi Padre.
Yo conozco á Almamún, y es imposible
Que de mi pobre albergue echarme quiera;
Mas si óyendo insensible
Mi queja lastimera
De él me lanzare en malhadado dia,
No podrá al menos el solar quitarme,
Ni que venga sobre él á arrodillarme
Dia y noche á llorar la pena mia.»—

Irritado el Visir con tal discurso,
Pide al Califa que al audaz castigue,

Y que además le obligue
Su Casa á demoler sin más recurso;
Pero el Califa le responde: «injusta
Fuera tal órden, además de adusta,
Cuando ese Obrero, si lo ves despacio,
No hace más, en el hecho que te extraña,
Sino amar delirante su Cabaña,
Como deliro yo con mi Palacio.
Quede su Casa en pié; pero de modo
Que renovada á mis expensas sea,
Para que así se vea
Cómo un Califa lo concilia todo.
Yo no quiero jamás que mi memoria,
Manchada pase á la futura historia
Con vïolencia alguna,
Sino que adquiera perdurable gloria
Al tiempo superior y á la fortuna,
Enlazando el recuerdo de mi nombre
Con el de ese infeliz y pobre hombre.
Así las gentes con placer y gusto
Nombrarán siempre á su Califa augusto;
Y sin que voz alguna se desmande,
Viendo el Palacio, exclamarán: *fué grande!*
Viendo la Choza, añadirán: *fué justo!*»

FIN DEL LIBRO TERCERO.



LIBRO CUARTO.

FABULA LXXVI.

LA YEGUA Y EL ASNO.

Una Yegua tiene
El Señor Don Cleto,
Y además un Asno
De ella compañero.

La Yegua está ociosa
Casi todo el tiempo,
Pues la tiene el Amo
Solo por recreo.

El Borrico en cambio
Suda como un Negro,
Cargas y más cargas
Sin cesar sufriendo.

Alegrita aquella,
Vé el pesebre lleno,
La mejor cebada
Sin cesar comiendo;

Y entretanto el Burro,
Aunque más hambriento,
Solo paja y mala
Tiene á medio pienso.

Con razon mohíno,
Dice el Asno: «veo
Que el que más trabaja
Engulle aquí menos.»

—«Es verdad, responde
Su Señor y Dueño:
Pero tal percance
¿Qué tiene de nuevo?

A mil Empleados
Les pasa lo mesmo:
Cuanto más trabajan,
Cobran menos sueldo.»

FABULA LXXVII.

LOS CAPRICHOS DE LA SUERTE.

A una pobre Mujer en Canillejas
Le cortaron un dia las orejas
Dos Tunos insolentes;
Y al otro dia de tan triste lance
Se le murió una Tia en Bujalance,
Y heredó cuatro pares de pendientes.—

Oh Suerte! ¡cuántas veces caprichosa
Magras envías, duras como suelas,
Al que no tiene ya dientes ni muelas!

FABULA LXXVIII.

EL DORMILON:

idea tomada de una anécdota anónima.

Cuando arguyas, vé con tiento,
Pues aunque fuere novel
De tu adversario el talento,
Si te vuelve el argumento,
Puede aplastarte con él.

Dormilon era sin par
El Niño de Don Gaspar,
Y aqueste, tomando á pecho
Hacerle saltar del lecho,
Así comenzóle á hablar:

«Por madrugar Andresico,
Ya sabes que se encontró
Un bolsillo de oro rico.»—
—«Más madrugó, dijo el Chico,
El Dueño que lo perdió.»—

Esto dicho, el tal compadre
Envolvióse en sus tapices,
No sin reirse su Madre,
Quedándose el pobre Padre
Con un palmo de narices.

FABULA LXXIX.

LAS ECONOMÍAS.

Un Quidam que mil Bichos mantenía,
Vióse apurado en lo tocante á darles
La espléndida racion que antes solía,
Por haber sucedido
Al buen tiempo hasta entonces trascurrido
Un año de escasez y carestía.
Dejó, pues, sus Canarios y Gorriones
Sin alpiste, sin trigo y cañamones,
Sin cordilla á los Gatos,
Y á los Perros sin pan, llenos de duelo,
Permitiéndoles solo por consuelo
Lamer un poco los vacíos platos.
Con esto, el muy belitre
Quitó hasta á las paredes el salitre,
Para aumentarle su racion á un Mono
Que tenía al balcon dándose tono,
Y eso que el tal comía como un Buitre.—

De esas Economías
Veo muchas, Lector, todos los dias:
El dónde, *lo reservo en mi pupitre.*

FABULA LXXX.

LAS MONADAS DE UNA MONA.

Á MI MUY QUERIDO HERMANO POLÍTICO

DON RAMON DE SATORRES,

Cónsul de España en Cette.

Aunque todos hablar suelen del chiste,
Nadie sabe decir en qué consiste;
Pero todos conocen al momento
Qué chiste es de buen tono ó de mal tono,
Aun sin tener, RAMON, *tu buen talento.*
Mucha cordura exije y mucho tiento
Tal terreno pisar, donde con suma
Facilidad resbala
El que más de donaires hace gala,
Ora recurra al lábio, ora á la pluma.
Escritores existen,
Que de tanto gracejo se revisten
Y de manera tal la broma entienden,
Que á todos contentando, á nadie ofenden;
Mas no en todos el éxito corona

Ciertas gracias de Mona bellacona
Con que el favor del Público mendigan,
O sinó, que lo digan
Las siguientes MONADAS DE MI MONA.

Cercada de Animalías
Que la miraban riendo,
Estaba una Mona haciendo
Trescientas mil monerías.

El verso es de Calderon,
Y eso los mios abona,
Porque ¿quién pinta á la Mona
Cual la pinta ese renglon?

Por eso un Autor de tono
Dice (palabras copiadas)
Que si el Mono hace monadas,
Eso consiste en que es Mono.

Luego es á mí parecer
Verdad clara como el dia,
Que siendo Mona la mia,
Monadas debia hacer.

Los Animales que he dicho
Eran un Leon, un Pavo,
Un Raposo, ya sin rabo,
Y una Culebra, mal bicho.

Habia además allí
Un Elefante, un Cabron,
Un Perro, un Gato, un Raton,
Un Toro y un Jabalí.

De su solo gusto esclavos
Y de contento beodos,
Mirando á la Mona todos,
Todos parecian Pavos.

La razon era sencilla.
Porque la Mona en cuestion
Llamaba tal la atencion,
Que rayaba en maravilla.

Aplaudida hasta no más,
Hizo á todos reverencia,
Mostrándoles (con licencia)
La calva que lleva atrás.

Luego comenzó á rascarse,
Y luego enseñó los dientes.

Y de árboles diferentes
Pasó luego á columpiarse.

Tras esto, cojió el cencerro
Que el Cabron, segun es uso,
Llevaba al cuello, y lo puso,
Colgado del suyo, al Perro.

Celebrada la ocurrencia,
Montó en el Perro despues,
Trotando en él al través
De toda la concurrencia.

Luego, tomando un lanzon,
No sé si de turco ó moro,
Dijo al Raton: *¡entre el Toro!*;
Y arremetió hácia el Raton.

Huyendo aqueste al instante,
Ella, que á su alcance va,
Le tira su lanza, y da
En la trompa al Elefante.

Traerle pudo desgracia
Quid pro quo tan endiablado;
Mas él, aunque lastimado,
Sufriólo, y dijo: «¡qué gracia!»

Al verse aplaudida en coro
Aun habiendo errado así,
Montó sobre el Jabalí
La Mona, y le dijo al Toro:

—«Qué tal? ¿No estoy en mi acuerdo
Al montar este Caballo?
Solo una falta le hallo,
Y es lo que tiene de Cerdo.

No obstante, venga un rejon,
Y entre usted, si es usted hombre;
Que no temo, por mi nombre,
Ni á usted, ni al mismo Leon.»

Este, echándose á reir,
Dice: «¡gracioso discurso!»,
Y empieza todo el concurso
Con nueva furia á aplaudir.

—«Pues aun falta lo mejor,
Exclama entonces la Mona,
Tendiendo la muy bribona
Su mirada en derredor:

Ese Pavo me promete
Correr bien, y esto sentado,

Voy á ser, si es de su agrado,
Correo de Gabinete.»

Dice, y en el Pavo monta,
Y añade: «bien! ¡qué meneo!
¿Mas cómo he de ser correo
Sin un látigo? ¡Qué tonta!

¡Ah, señor Zorro! ¿Porqué
Vino sin su rabo aquí?
¡Qué látigo pesiamí!
Pero otro mejor tendré.

Esa Culebra que veo
Enroscadita aquí bajo...
¡Ay, qué látigo tan majo!
Señores... ¡paso al Correo!» —

La Culebra, á tales fiestas
No acostumbrada jamás,
Exclama: «¡voto á Caifás!
Doña Mona, ¿á mí con estas?»

Y airada, intratable, fosca,
Volviendo atras la cerviz,
Le hinca el diente en la nariz,
Y en el cuello se le enrosca.

—*Socorro!* la Mona grita;
Y alborotándose el corro,
Le da en efecto socorro,
Y la Culebra le quita.

El Gato, hasta allí callado,
Dice á la Mona: «¿lo vé?
Pues si mí se acerca usté,
Tambien la hubiera arañado.

¿Asi se gasta una broma
Con toda clase de gente,
Sin saber primeramente
De qué manera la toma?»

—«En verdad, dice el Leon,
Que habla bien ese tahur:
Conque... Doña Mona, agur!
Y no olvide la leccion.»

FABULA LXXXI.

EL LOCO Y EL PERRO.

Roncando un Perro estaba
De su Dueña á los piés profundamente,
Cuando un Loco truhan que le miraba
Dormir tan lindamente,
Una piedra cojió de enorme peso,
Y sin decir al Can *allá va eso,*
Se la dejó caer sobre la frente.

—«¡Bárbaro! dijo el Ama
Al ver escena tal: qué mal te hacia
Ese pobre animal, por vida mia?»—

Y contestóle el Loco: «fué un capricho,
Y una leccion tambien, tía estaferma:
Conque..... lo dicho dicho:
El que tenga enemigos, que no duerma.

FABULA LXXXII.

LOS TRES TROPEZONES.

Tropezó en una piedra
Don Timoteo,
Y luego Blas su hijo,
Y Anton su nieto:

Raro es que el hombre
Los tropiezos evite
De sus mayores.

FABULA LXXXIII.

EL CIERVO Y EL PATO.

A MI MUY ESTIMADO PAISANO Y AMIGO

DON VICENTE GUIMERÁ.

De improperios sin fin á un pobre Pato
Un Buey llenando estaba,
Y el Pato se callaba,
Porque reñir con él, no le era grato.

—«¿Callas? le dijo un Ciervo: ¡mengua odiosa
Que yo no sufriria!
¿Temes por vida mia
Su cornada ó su coz? ¡Valiente cosa!

Riña conmigo, pues asi comienza;
Y aunque más que yo abulta,
Verás si á mí me insulta
Ese Buey sin crianza y sin vergüenza.»—

Oyendo aquesto el Animal cornudo,
Enciéndese en coraje,

Y por vengar su ultraje,
Al Ciervo embiste con furor sañudo.

Al primer envion, crée que le atrapa;
Pero afan malogrado!
El Ciervo endemoniado
Corre mucho más que él, y se le escapa.

El Pato exclama: «con tu planta activa,
Yo hiciera lo que hiciste:
Pero en mi inercia triste
¿Qué es lo que puedo hacer? Tragar saliva.»—

¡Cuántos hay que al ultraje y al mal trato
No pueden, aunque acerbo,
Contestar como el Ciervo,
Y tienen que sufrirlo como el Pato!

FABULA LXXXIV.

EL LOBO, EL CORDERO Y LOS DOS POZALES.

AL EXCMO. SEÑOR

DON JUAN PRIM,

CONDE DE REUS,

MARQUÉS DE LOS CASTILLEJOS.

Que tu espada es terrible en lucha fiera
Cuando tu invicta mano la desnuda,
Eso nadie lo duda,
Ni podria dudarlo, aunque quisiera.
Gloria y orgullo de la raza ibéra
Serás, MARQUÉS *valiente,*
Mientras tenga valor la hispana gente;
Y no sin causa arguyo
Que si hoy dejára su ataud sombrío,
Al ver tu siempre incontrastable brío,
Te adoptaria el CID *por hijo suyo.*
¡Oh! qué de gloria y de renombre eterno
En herencia le aguarda al HIJO *tierno*
Que el Cielo en su piedad te ha concedido,
Para mirarte en él reproducido

Con prez que hermosa en lontananza brilla!
Dale en mi nombre un beso en la megilla,
Y permíteme, PRIM, *que á las lecciones*
Con que á ser virtuoso le dispones,
Añada yo la de esta Fabulilla.

Mil veces el malvado,
A la prudencia sordo,
Fraguando el mal ageno,
Suele labrar el propio. —

Paciendo un Corderillo
Estaba junto á un Pozo,
Su garrucha y pozales
No sin mirar ansioso.

Era que sed tenia,
Y esperaba que pronto,
Agua sacando alguno,
De ella le diese un poco.

Volvió en esto la vista,
Y con pavor y asombro,
Hallóse á cuatro pasos
De un sanguinario Lobo.

Al contemplar su apuro,
Prefiere ahogarse y todo
A verse entre las garras
De su enemigo odioso.

Da, pues, un fuerte salto
Del agua á lo más hondo;
Mas de los dos pozales
En uno halla socorro.

Cáe sobre él en efecto,
Y en el instante, á plomo,
En un pozal bajando,
Hace subir el otro.

El Lobo, que esto mira,
Exclama: «tonto, tonto!
Otro pozal me queda!
No has de bajar tú solo.—

Dice, y pega otro salto
Con ímpetu furioso,
Y en el pozal vacante
Desciende fiero y torvo.

En tanto el otro sube
Como si fuera un corcho,

Y una vez salvo arriba,
Deja el Cordero el Pozo.

—«Ay de mí! dice entonces,
Agua hasta el cuello, el Lobo:
Merendármelo quise,
Y le salvé yo propio.»

—«*Así en efecto ha sido,*
Contesta arriba el otro;
Que á veces el malvado
No puede serlo en todo.

Juicios de Dios son estos:
Gracias, agur, buen mozo!
Y aprenda en su desastre
Quien hace mal al prójimo.»

FABULA LXXXV.

LA BUENA MOZA.

Si la Historia no miente como Judas,
Era Doña Leonor la mejor Moza
Que habia en Zaragoza,
Y eso que allí las hay morrocotudas:
Pero se fué despues, segun es fama,
A los baños de Alhama,
Donde acudieron Mozas á porfía
De tanta gentileza y gallardía,
Que la Leonor, primera en Zaragoza,
Fué allí la peor Moza
De cuantas Mozas en Alhama habia.

—«*¡Ay!* exclamó su amante pensativo:
Yo creia en mi amada hallar por fruto
Una vez á lo menos lo absoluto,
¡Y me hallo con que todo es relativo!»

FABULA LXXXVI.

HORAS ELÁSTICAS.

De sesenta minutos
Consta la Hora,
Y unas veces es larga,
Y otras es corta:

Quien no lo crea,
Tenga un dia de goces,
Y otro de penas.

FABULA LXXXVII.

EL RAPOSO MÉDICO.

Fama ilustre tenia entre las fieras
Cierto Raposo, Médico ilustrado,
Curandero notable en alto grado
De todas las sorderas y cojeras.

Un Leon, sordo ya de puro gordo,
Llamóle, al verse cojo por travieso;
Y hallóse con que el Médico, aunque tieso,
Cojeaba más que él, y era más sordo.

—«Pues tiene la empanada buen repulgo!
Dice el Leon al Zorro: ¿cómo ó dónde
Conquistaste tu fama?» —Y él responde:
«*Qué quiere usted, Señor! ¡Cosas del vulgo!*»

FABULA LXXXVIII.

LA PERRILLA Y EL BORRICO:

idea tomada de Esopo.

A MI ANTIGUO COMPAÑERO Y AMIGO

el Ilmo. Señor

DON ANTONIO CORZO,

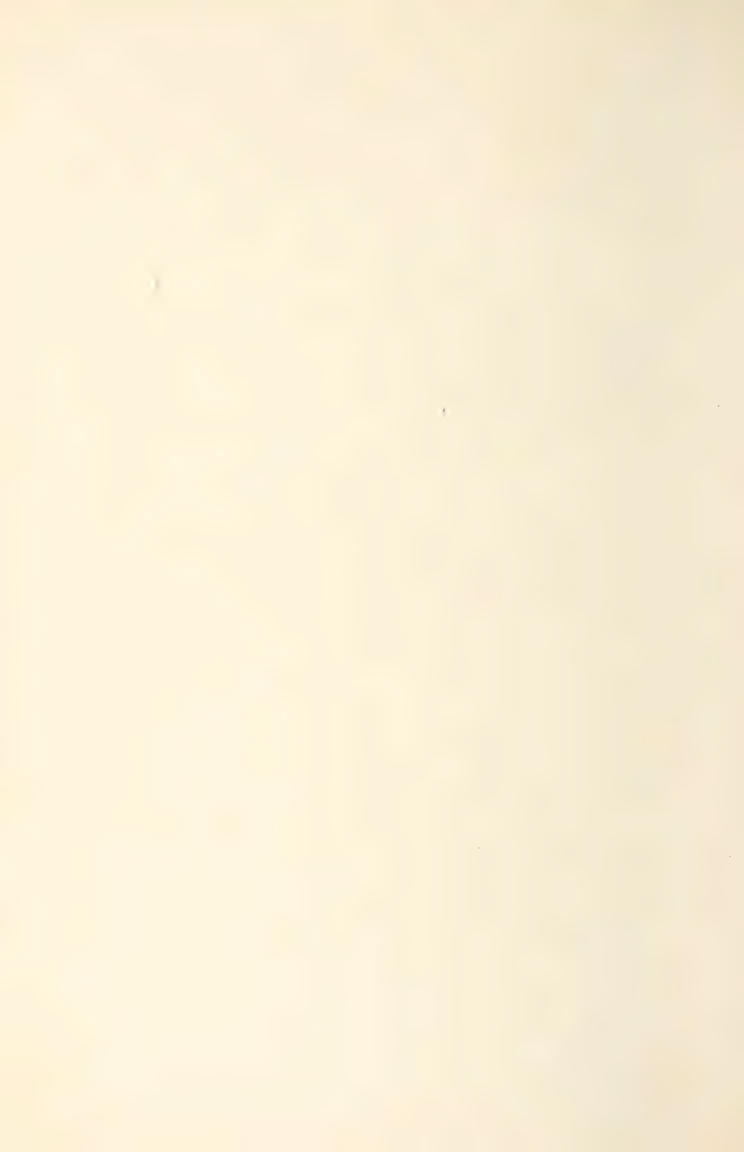
FISCAL DEL CONSEJO DE ESTADO.

Aptitudes distintas
Admiro, Corzo, *en tí. ¿La causa inquieres?*
Pues en palabras te diré sucintas,
Que gran Jurisconsulto cual lo eres,
Tambien Poeta sabes ser, si quieres,
Y *hasta Pintor, cuando si quieres, pintas:*
¿Que diré si la Música á las tintas
O á los halagos del rimar prefieres?

Dirás que te delato
Cuando asi doy al mundo tu retrato,
Puesto que nadie por el hombre aboga
Que es Músico y Pintor y hasta Poeta,



LA PERRILLA Y EL BORRICO



Cuando austero Fiscal, arrastra toga.
¿Y qué te importa á tí que se halle en boga
En quien ladra cual Can por pasatiempo
Ese modo de ahullar? ¿No fué MELENDEZ
Gran Fiscal y gran Vate á un mismo tiempo?
¿No hizo el plectro sonar con ambas manos
El insigne y severo JOVELLANOS?
¿No ejerce hoy mismo presidencia honrosa
En ese Cuerpo que Fiscal te llama,
Magistrado de prez y de alta fama
El Poeta MARTINEZ DE LA ROSA?

¡Bueno fuera que yo, por ser Letrado,
Y aun tambien ad honorem *Magistrado*
(Aunque de tanto honor muy poco digno),
Colgara mi laúd cual mueble indigno,
O como digno de morir ahorcado!
No, amigo CORZO, *no: si afortunado*
Dones tantos al Cielo le debiste,
Dale gracias á Dios, que de talentos
Tan varios te reviste;
Y así, en los ócios de tu cargo triste,
Pinta ó preludia, y déjate de cuentos.
¡Oh, si pudiera yo tener tus dotes,
O serte en los recursos parecido!
Pero eso es á muy pocos concedido,

O dígalo, sinó, pintiparado
Este cuento que á Esopo *le he pillado,*
Si bien con trage nuevo lo he vestido.

Perrillas ha habido
Graciosas, bonitas;
Mas no cual la Perra
Que Lola tenía.

¡Qué bella! qué mona!
Qué cuca! qué linda!
¡Qué fiel sobre todo,
Y qué picarilla!

No bien á su casa
El Ama venia,
Ponia en su falda
Sus cuatro patitas.

Alli, hasta sus hombros
Veloz se subia,
Y abajo de nuevo
Tornábase lista.

Y á cada bajada,
Y á cada subida,

La faz de su Dueña
Besaba y lamía.

Y todo era en tanto
Mover la colita,
Ya á un lado, ya á otro,
Ya abajo, ya arriba.

—«Ah, vamos! ¿coléas?
Su Dueña decia :
Pues eso algo dice;
Pues eso algo indica.

¿Qué quieres? bizcochos?
Merengues? almíbar?
Pues toma, adorada;
Pues toma, querida!»—

Y dándola un beso
Con dulce sonrisa,
Hartaba á la Perra
De mil golosinas.

Al verla un Borrico
Con pena y envidia,
Exclama: «para ella
Son todas las dichas!

Mientras yo de paja
Lleno la barriga,
Ella come solo
Cosas exquisitas.

¿Qué mucho, si sabe
Esa maldecida,
Engañar al Ama
Con sus arterías?

Yo debo imitarla,
O soy, voto á críbas,
El Burro más Burro
De la Burrería.» —

Aquesto diciendo,
Viene de corrida,
Y planta á su Dueña
Las patas encima.

Despues, de un rebuzno
La deja aturdida,
Y luego la lame
Con su lengüecita.

— «Socorro! socorro!
La obsequiada chilla:

¡Ay, qué borricada!
¡Ay, qué porquería!»—

A la voz del Ama
Que se desgañita,
Los Criados todos
Vienen en seguida.

Ven el caso, bufan,
Se espeluznan, gritan;
Y aquí del acebo,
Y allá de la encina.

Al mirar los palos
Que sobre él granizan,
»¿Qué hice, exclama el Burro,
Que asi me acarician?»

—«¡Y aun nos lo pregunta!
Ellos le replican,
Dándole otra nueva
Tremenda paliza:

Váyase á su cuadra,
Y haga la Perrilla
Cuando tenga Madre
Perra, y no Borrica!»—

Yo, acabando ahora
Esta Fabulilla,
Digo: *¡cuántos Burros*
A ese Burro imitan!

¡Cuántos de su oficio
Por otro se olvidan,
Para el cual no tienen
Aptitud ni chispa!

Que hacen mal, es claro;
¿Mas porqué se irritan,
Si la Suerte en ellos
Llueve sus palizas?

FABULA LXXXIX.

LA ALMONEDA.

Hizo almoneda Blas de sus trebejos,
Y vendió sillas, taburetes, mesas,
Fregaderos, artesas,
Y hasta jarros sin asa y platos viejos.

Contentísimo al ver que despachaba
Cuanto el Diario al Público anunciaba,
Aunque perdiendo (claro está) no poco,
«Cosa es aquesta que me vuelve loco,
A su Mujer le dijo,
Pues con todos mis chismes hago trato,
Aun cuando tengan quebradura ó grieta,
Y nadie me ha ofrecido una peseta
Por mi bello y magnífico retrato.»

—«¿Eso te extraña? Su Mujer responde:
Pues la razon á mí no se me esconde.
Tu retrato, aunque bello, es cosa fútil,
Excepto para tí que le das precio,
Y el Público, á quien tantos llaman necio,
No quiere ya lo bello, si no es útil.»

FABULA XC.

EL MULO:

reverso de la idea de otra Fábula, publicada por nuestro eminente literato Don Juan Eugenio Hartzenbusch.

Dióle á un Mulo cebada
El buen Zibulo,
Y una coz como un templo
Largóle el Mulo:

La gente ignoble
Por el bien que recibe
Devuelve coces.

FABULA XCI.

LA BURRA, EL MONO Y LA MONA.

De un hondo precipicio en la pendiente
Dióle á una pobre Burra un accidente,
Quedando desmayada
Y expuesta á dar consigo en la hondonada,
Si no la socorria
Un Mono que allí cerca discurria.

Este, en vez de evitar el lance bravo,
Le colocó una aliaga bajo el rabo;
Y diciendo despues *esto te aplico*,
Con otra aliaga le frotó el hocico,
No sin reirse y celebrar la cosa
Cierta Monilla, del Monazo esposa,
Que abajo se encontraba,
Y el gatuperio aquel mirando estaba.

Vuelve en esto la Burra de repente....
Y cómo no volver? de su accidente;
Y de la aliaga y del dolor movida,

Da al Mono frotador tal embestida,
Que sin valerle al tal la ligereza
Con que quiere evadir el tope fiero,
Por el derrumbadero
Le lanza al precipicio de cabeza.
Verdad es que la Burra en tal instante
Se derrumba tambien de tronco en rama;
Pero por fin encuentra blanda cama
En el Mono á quien lleva por delante,
Y además en la Mona picarilla,
Que hallándose en estado interesante,
Correr no puede ya, por más que chilla.
En fin, la Burra los cojió debajo,
Y con ese colchon, no sin trabajo,
Logró salvarse, haciéndolos tortilla. —

Bien al Mono le estuvo lo ocurrido,
Y á la Mona tambien. ¿Quién les mandaba
Añadir afliccion al aflijido?

FABULA XCII.

EL RUISEÑOR Y EL CANARIO.

A MI MUY ESTIMADA AMIGA

LA DISTINGUIDA POETISA

DOÑA ÀNGELA GRASSI.

A tí, que Angela *quieres*
Solo nombrada ser, y un Angel *eres,*
¿Qué don más propio tributar podria
La pobre Musa mia,
Que el de dos aves, inocentes ambas,
Aunque de opuesta condicion entrambas
Cuando se ven en servidumbre impía?
¡Oh, nunca el triste dia
De la desgracia te amanezca! Empero
Si asi lo quiere, amiga, el hado fiero,
No por eso en tu llanto
Te olvides nunca de tu dulce canto,
Que, á par de las agenas,
Puede armonioso mitigar tus penas
Con su celeste inexplicable encanto.
Gran Poeta fué Lope, *el gue opulento*

Y de dichas cercado y de contento,
Nunca las penas conoció... mas dime:
¿No es Cervantes*, el pobre, el desgraciado,*
El festivo escritor encarcelado,
Figura más excelsa y más sublime?

En las doradas rejas
De su prision metido,
Tristísimo gemido
Y lamentables quejas
Un Ruiseñor lanzaba,
Mientras en tono vário
Dulcísimo un Canario
Con júbilo cantaba,
Y aquí y allá saltaba
De aqueste palo al otro,
Y luego á aquel y á estotro;
Y á un aro arriba puesto
Subíase tras esto,
Y un rato se mecia,
Y luego descendia
Al comedor, y ufano
Allí picaba el grano
O bien agua bebia;
Hecho lo cual, volvia

A su trínar parlero,
Y á dar con nuevo ahinco
Un brinco y otro brinco,
Alegre y placentero.

—«Observo, compañero,
El Ruiseñor le dijo,
Que sientes regocijo
Al verte prisionero.
¿Cómo con pena tanta
Tu pecho se resigna?
Ave menguada, indigna,
Es la que sierva, canta.
Cumple tu ruin destino,
Ya que ese fué tu síno;
Mas yo, en penar tan fiero,
De hambre morir prefiero
A dar un solo trino.»

—»Pues yo, dice el Canario,
Discrepo en ese punto,
Y pienso en el asunto
De un modo muy contrario.
Si con ponerme triste
Lograse ver abierta
De mi prision la puerta,
Al canto y al alpiste

Tambíen renunciaria;
¿Mas qué conseguiria
Con tal empeño? Nada:
Morir falto de seso,
Sin recobrar por eso
Mi libertad preciada.
¿Qué sacas tú del llanto
Con que te afliges tanto?
Doblar tu sufrimiento,
Mientras que yo lo ahuyento
Con mi armonioso canto.
No llame, pues, tu lengua
Abatimiento ó mengua
Mis saltos y mis trinos:
De todos los destinos
El más tremendo y fuerte
Y más contrario al alma,
Es no sufrir con calma,
Las iras de la Suerte.»

Discurso tan juicioso
Despreciólo el lloroso
Ruiseñor susodicho,
El cual en su capricho
Siguió ceñudo y bravo,
Muriendo al fin y al cabo
Como lo habia dicho.

¿Habrá quien se lo apruebe?
Tal vez; mas yo me inclino
A juzgar desatino
Su fin cuitado y breve:
Por tanto, si algun dia
Del tiempo el curso vário
Tribulacion me envia,
Mi gran filosofía
Será la del Canario.

FABULA XCIII.

LA COMPOSTURA DE LA GUITARRA:

idea tomada de Theveneau.

A un Barbero panarra
Se le cayó en la calle la Guitarra,
No sé si por descuido ó por intento,
Pues el tal instrumento
Tenia á la verdad tan malas voces,
Que era Guitarra de las mas atroces,
Y merecia bien que el tal amigo
La hiciera mil pedazos en castigo.

Condolido al oir el golpe fiero,
Alzóla un Guitarrero
En cuatro ó cinco trozos dividida,
Y á su taller se la llevó en seguida,
Y tan bien la compuso y de tal modo,
Que desde entonces en el mundo todo
Guitarra superior jamás fué oida,
Siendo tan dulces sus sonoras voces,

Como antes del percance
Eran oscuras, ásperas y atroces.—

Tal vez la Adversidad descarga el palo
Que providente Mano oculta mueve,
Y á eso solo se debe
Que se convierta en bueno el Hombre malo.

FABULA XCIV.

TUERTOS Y BIZCOS.

Un Tuerto se reia
A un Bizco viendo,
Y el Bizco se chungaba
Al ver al Tuerto.

Al estribillo:
La Humanidad es toda
Tuertos y Bizcos.

FABULA XCV.

LOS VIEJOS Y LAS VIEJAS.

Habia en un país cierta costumbre
Tan rara y endiablada como añeja;
Y era ahorcar sin remedio á todo Mozo
Que casaba con Vieja;
Pero de eso en desquite,
Para mejor equilibrar la cosa,
Pillando un Viejo juvenil Esposa,
Le daban treinta duros y un convite.

Esto en las Chochas dió lugar á quejas,
Creyendo que tal uso, bien mirado,
Se habia por los Viejos inventado
En odio de las Viejas;
Pero no consiguieron cosa alguna
Con su queja importuna,
Pues como aquel gobierno
De Viejos nada más se componia,
Dijeron todos: *¿reformita? Un cuerno!*
Y siguiendo aquel uso del demonio,

Se convidaba siempre, ó bien se ahorcaba,
Segun Viejo con Moza se casaba,
O era en sentido inverso el matrimonio.

Pasados cuatro lustros de aflicciones,
Renovaron las Viejas sus gestiones;
Y últimamente consiguieron todas
Poder hacer con Jóvenes lampiños
Sus desiguales bodas,
Siempre que con ardid sabio y discreto
Se las supiesen endilgar de un modo
Que á un tiempo fuese *público* y *secreto*.

Parecía imposible
Llenar con esperanza de victoria
Condicion tan terrible,
Por no decir tan clara y tan notoria-
mente contradictoria;
¿Mas qué dificultad hay invencible,
Cuando el Amor tirano
A una pobre Mujer aguija y muerde,
Sobre todo si es Vieja y Vieja verde?

Las del país que digo, al verse ricas,
Resolvieron quitar sus lindos Mozos
A las mejores Chicas,
Y ellos ¡ingratos! cuando el oro vieron,

Aun á peligro de morir ahorcados,
Al amor de las Viejas se rindieron.
La cosa en tanto peliaguda era;
Pero al fin se arregló de esta manera:
Las Viejas comenzaron por largarse,
Cada cuál con su fiel barbilampiño,
A otro pueblo ó lugar, donde no hubiera
Quien á Novio ni á Novia conociera,
Y allí, con maña y con gentil aliño,
Cambiaron mútuamente nombre y traje;
Y héte realizado el maridaje
Sin riesgo alguno para el pobre Niño.

Con efecto: pasando en la pareja
Por Marido de edad la horrible Víeja,
Y por jóven Muchacha el lindo Mozo
En quien apenas apuntaba el bozo,
No solo dominaron los apuros
De aquel primer envite,
Sino que se les dió su buen convite,
Y *ainda mais*, sus corrientes treinta duros.
Súpose luego aquel ardid extraño
Pasado el primer año;
Y al ver el modo sin igual, completo,
Con que *en público* á un tiempo y *en secreto*
Habian conseguido en dulces bodas

Casarse del país las Viejas todas,
Diz que exclamaron con dolor profundo,
Tirándose los Viejos las orejas:
«*¡Benditos sean Dios y san Facundo!*
¿Qué Viejo, aun siendo astuto sin segundo,
Competirá en astucia con las Viejas,
Mientras existan Viejas en el mundo?»

FABULA XCVI.

EL TABIQUE DE PAPEL.

AL EXCMO. SEÑOR

DON LUIS RODRIGUEZ CAMALEÑO,

Senador del Reino.

Yo no sé si deliro ó si lo sueño;
Pero creo excusado, CAMALEÑO,
Plantear en la tierra Instituciones
Para hacer venturosas las Naciones,
Si la Reforma con sus vivas lumbres
Solo ofusca la vista, ó no se encarna,
Lo propio que en la Ley, en las Costumbres.
Aludiendo yo un dia por acaso
A esas dos entidades diferentes
Que deben juntas ir al mismo paso,
Escribí, de ilusiones al abrigo,
Esta que algunos llamarán conseja,
O por mas irrision, cuento de vieja:
Escúchame indulgente, ilustre amigo;

Tú, Filósofo honrado y virtuoso;
Tú, que tan bueno, afable y cariñoso
Te has sabido mostrar siempre conmigo.

Un Sábio, que á fuer de serlo
Ha llegado á enloquecer,
Diz que ha alzado un gran Palacio
De oro y mármol todo él.

Por un extraño capricho
(Manía mejor diré),
Dos solos departamentos
Tiene el Palacio novel.

Es el uno un gran Salon
Bello hasta más no poder,
Y tan ancho y espacioso
Como ninguno se vé.

El otro, por un contraste
Difícil de comprender,
Es una Cuadra indecente,
Aunque muy grande tambien.

Mas no es eso lo más raro,
Ni lo mas extraño es,

Sino el dividirlos solo
Un Tabique de papel.

Por eso, siendo tan débil
La susodicha pared,
Ya comprendereis cuán fácil
El franquearla ha de ser.

Es del Salon inquilina
Una Dama de alto prez,
O por decirlo mejor,
Un Angel más que mujer.

La otra estancia mientras tanto
Se vé ocupada á su vez
Por otra Mujer horrible
Peor que el mismo Luzbel.

¿A quién, sino á todo un Loco,
Pudiera ocurrirle, á quién,
Bajo un mismo techo a entrambas
Tan locamente poner?

¿Quién, hecho tal disparate,
No hubiera alzado, pardiez,
Entre las dos una tapia
De cuatro varas ó seis?

Por desgracia, ya os he dicho
Lo que es el Tabique aquel,
Y de ahí podeis inferir
Lo que allí ha de suceder.

Por más aromas que aspire
La Diosa de que os hablé,
Los inmediatos mïasmas
La han de enojar y ofender.

Mas no son ellos tan solo
Los que pasan al través,
Sino que la Hembra-demonio
Se cuela dentro tambien.

¿Qué mucho, si aun la Deidad
Da en la Cuadra alguna vez,
Cuando por algun descuido
Se arrima al frágil dintel?

En vano cien y cien veces
Se hace este recomponer,
Pues al percance menor
Se rasga otras cien y cien.

¿No habrá quien levante allí
Muro de más solidez

Entre la Fada del mal
Y la Madona del bien?

No lo sé; pero hasta ahora
Contíguas vivir se ven
La *Libertad* santa y pura
Y la *Licencia* soez.

Si hay alguno que lo dude,
Yo en respuesta le diré
Que el *Orden* y el *Despotismo*
Viven contíguos tambien.

¿Qué los separa entre sí?
Un Tabique de papel;
Pero es necesario un muro,
Y que lo eleve la Ley.

¿Mas qué es la Ley *por sí sola?*
La obra es magna, y no la hareis
Sin Virtud *en el que manda*
Y en el que ha de obedecer.

FABULA XCVII.

EL PADRE Y EL HIJO.

—Eh! ya veo que en juegos y en diabluras
Me has de quitar la vida
Con tus inaguantables travesuras.

—¿Porqué lo dice usted?

—Tú, tú lo dices;
Tú! que vienes con sangre en las narices.

—Me dí un golpe, Señor, andando á oscuras.

—Y vamos... bien! ¿y qué?

—Yo no veía,
Y claro está, Señor...

—Cierra ese pico,
Que lo claro es aquí la razon mia:
Si caminas de noche y no de dia,
¿Porqué no enciendes una luz, borrico?

—Padre, dice usted bien: *yo me excusaba*
De una falta con otra.

—Buen consuelo!

—Fuí realmente un aturdido.

—Acaba.

—*Mas yo me enmendaré.*

—*¡Quiéralo el Cielo!*

FABULA XCVIII.

EL MOTIN.

Para cada insurreccion
En que los hombres se batan
Por cosas que ideas son,
Hay catorce en que se matan
Por una mera ilusion.—

Hubo motin en Sevilla;
Y uno de feroz patilla
Que la grey acaudillaba,
«No hay salvacion, exclamaba,
Si no cae la Camarilla.»

—«¿Quién es ella, voto á tal?,»
Preguntóle un tal por cual;
Y contestó el de la grey:
«Una Sobrina del Rey,
Que le aconseja muy mal.»—

FABULA XCIX.

EL BURRO EN EL CONCIERTO.

En un bello jardin que se extendia
A la orilla del Tibre,
Sonaba una dulcísima armonía
Que bajada del cielo parecia:
Era la de un concierto al aire libre.

Oyóla un Burro que paciendo estaba
Un poco más abajo,
Y entróse en el local donde sonaba,
Cuando ante el Coro atronador cantaba
El ária aquella de Oroveso, un Bajo.

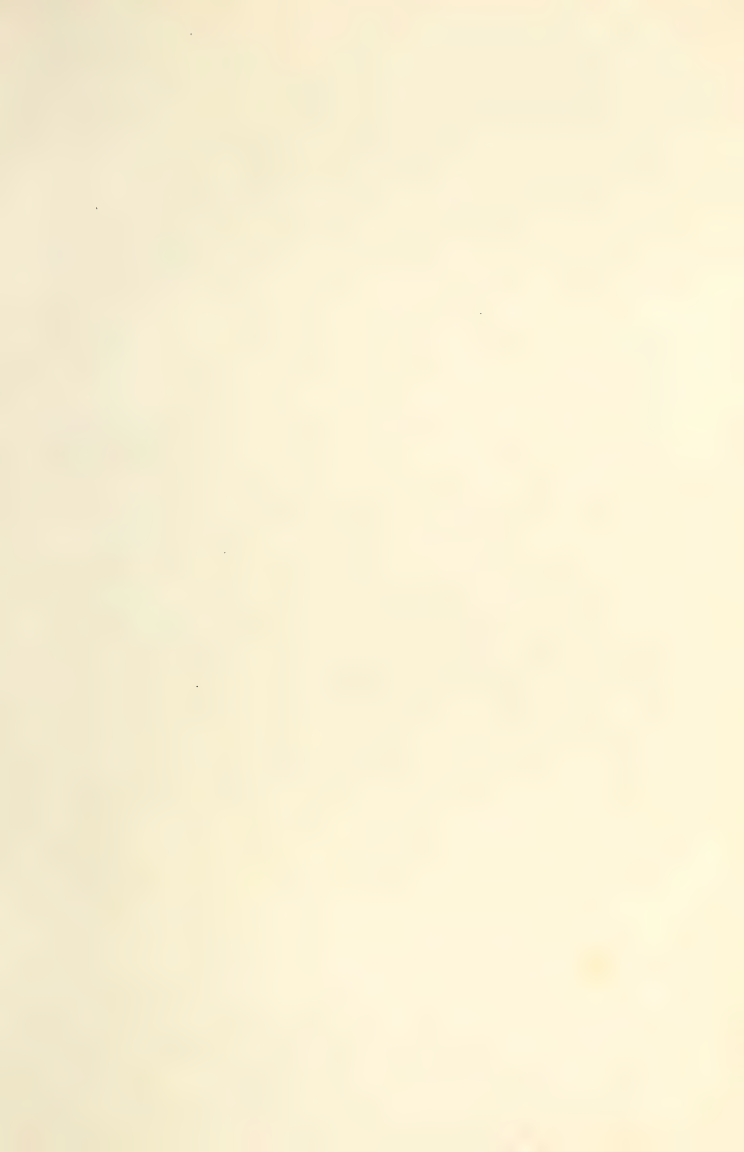
Del Cantante á la voz profunda y llena
En *bravos* á porfía
Todo el recinto del jardin resuena;
Y el Burro dice entonces: «voz muy buena
La de ese Artista es; pero... ¿y la mia?»—

Y de aire y aire su pulmon hinchendo
Con el cuello encogido,
Vuelve el cuello á alargar, la boca abriendo,

Dando rebuzno tal y tan tremendo,
Que hace al Coro correr despavorido.

Gozoso el Burro con su insigne hazaña,
Espera que á intervālos
Bravos le dé la musical compaña;
Pero vienen sobre él llenos de saña,
Y le echan todos del jardin á palos.

En vano á coces sin prudencia y seso
Por defenderse lidia,
Pues cada palo le quebranta un hueso,
Por fin huye del Coro y de Oroveso,
Y les dice al huir: «*envidia*! *envidia*!»





Lit. de J. DONON, Madrid.

EL GATO LADRON

FABULA C.

EL GATO LADRON.

Á MI BUEN AMIGO

el elocuente Orador y distinguido Jurisconsulto

DON ESTANISLAO FIGUERAS.

Aunque de muy distintas opiniones
En eso que Política *llamamos,*
Como en buena amistad no hay disensiones,
Olvidando políticas pasiones,
Nos debemos amar, y nos amamos:
Item más, *concordamos*
En odiar á los tunos y bribones.
¿Que va á que oyes gustoso y aun contento
De mi Gato ladron *la chusca historia?*
La sé de cabo á rabo de memoria,
Y pues he de contarla, va de cuento.

Marramaquiz un Gato se llamaba
Que en lo listo y sagaz sobrepujaba
A todas las Raposas y Garduñas;

Gato de faz redonda y rubio pelo,
Chata nariz, ojazos de Mochuelo,
Erizado bigote y largas uñas.

Ladron de profesion, era no obstante
Maulero y mogigato,
Lo cual quiere decir, *dos veces Gato*;
Y era tan diestro en manejar el guante
Y en ocultar con rara hipocresía
Cuantos robos hacia,
Que nadie en un momento de sorpresa
Pudo nunca atraparle con la presa
Que arrebatar solia,
Siendo él en esto tan bribon, tan pillo,
Que por si algo quedaba entre sus dientes,
Jamás se presentaba ante las gentes
Sin limpiárselos bien con un palillo.

A pesar de tamañas precauciones,
Encontróle una vez la Cocinera
Devorando en su oculta madriguera
De una Perdiz el cuello y los alones.
Al grito de *ladrones*,
Echó el Gato á correr desaforado
Camino del tejado;
Pero no hallando abierta
Del tejado la puerta,

A la calle saltó por un boquete,
Cayendo de tan alto, que el pobrete
Perdió toda una vida en su arrebato;
Mas quedáronle seis, pues todo Gato,
Para casos así, cuenta con siete.

Quince dias de cama y de dolencia,
Y otros tantos de rígida abstinencia,
Le costó al infeliz el golpe fiero,
Con más un mes entero
De penosa y crüel convalecencia.
Al cabo, un si es no es restablecido,
Si bien en esqueleto convertido
Con tantos dias de ayunar sin tasa,
Trató de buscar casa
Donde de nadie fuese conocido;
Y al fin le deparó su buena suerte
La de un Ricacho fuerte
Y cortés además y *humanitario*,
El cual le abrió su techo hospitalario,
Al ver en él la imágen de la muerte.

El pasado escarmiento,
Unido al singular recibimiento
Que al Amo nuevo en su mansion debia,
Claro está que exigia
Mejor conducta en él; mas ni un momento,

Aunque cosas creais que cuento estrañas,
Renunció el Gato á sus antiguas mañas:
Al contrario, pensando en lo ocurrido,
Cuidó solo de ser más precavido;
Y aun no habia pasado un breve rato
Despues de un agasajo tan completo,
Ya tenia el bribon en el coleto
Un Pollito, un Pichon y medio Pato.

Absorto y turulato
Cuenta al Amo el desman que ha sucedido
El Cocinero en cólera encendido,
Y el Amo le contesta: «espera un poco,
Pues si no me equivoco,
Oigo ruido de dientes allá dentro:
¿Quién mascará? Salgamos á su encuentro.»

Y salen con efecto... y vaya un lance!
O por mejor decir, ¡vaya un percance!
El autor de aquel ruido endemoniado
Era un Lebrel honrado,
Que habiéndose encontrado tras un rollo
Los huesos del Pichon y los del Pollo
Y los del Pato á medias devorado,
Creyó de buena fé lícita obra
Darles abrigo en su inocente panza
A título de sobra;

Pero hete aquí que el Amo se abalanza
Con un palo hácia él, fiero, irritado,
Y le dice: «Ladron desorejado,
Perro que fiel creí con grave yerro,
¿Esas tenemos? Pues engulle, y toma!»
Y á palos lo desloma,
Y paga por el Gato el pobre Perro.

En el dia inmediato
No pudo al Cocinero hurtar el Gato
Nada absolutamente,
Pues aquel, con cuidado diligente,
No abandonó un momento la Cocina;
Pero en cambio, no es broma,
Pilló en el palomar una Paloma,
Y luego en el corral, una Gallina.

Escándalo tan grande
Hace que el Amo mande
Que vengan al instante á su presencia
Cuantos Gatos están á su obediencia
Y cuantos Perros hay á su servicio,
Pues quiere al punto celebrar un juicio,
Y oidos todos, pronunciar sentencia.

El Perro apaleado,
Aunque tullido aun y deslomado,

Es el primero en auxiliar sus fines,
Siguiendo detras de él sus compañeros,
O sea otro Lebrel, dos Perdigueros,
Un Alano, un Pachon, y tres Mastines.
Entran de ellos en pós, baja la cola,
Un Gato Granadino, otro de Angola,
Y hasta otros ocho ó diez de varias clases
Que no describo por ahorrarme frases,
Y entre ellos el Ladron, que está seguro
De que nadie le ha visto ni atisvado
En el desman mas leve
De los muchos que él solo ha perpetrado.

El Perro apaleado
Le mira, y pide la palabra, y dice:
«Amo mio y Señor, ayer la pena
De un hurto pagué yo; mas no lo hice.
Por lo que á mí y á todos interese,
Pido que ese bribon, á ley de Gato,
Nos diga á todos si padece flato,
Y respondiendo *sí*, que se le pese.» —

Marramaquiz, que ni siquiera idea
De su gordura súbita tenia,
Estremecióse al verla, pues hacia

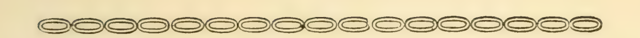
Un dia nada más que era una oblea;
Y balbuciendo un *miau* con gran trabajo,
No sé si en voz de tiple ó voz de bajo,
Dijo al Amo: «*Señor...*» pero no pudo
Seguir hablando en evidencia tanta,
Pues se enredó su voz en su garganta
Como si fuese un nudo.

—«Visto!» prorumpe el Amo en consecuencia;
Y acto contínuo, dicta esta sentencia:

«*Resultando* que ayer entró en mi casa
Marramaquiz flacucho,
Y que hoy de gordo por demás se pasa,
Lo cual indica que es tragon y mucho:
»*Resultando* que falta en la Cocina
Un Pollito, un Pichon y medio Pato,
Y arriba una Paloma, rico plato,
Y allá abajo además, una Gallina:
»*Considerando* que tan grave exceso
No lo ha podido cometer bellaco,
Sino Marramaquiz, ayer tan flaco,
Y hoy de repente gordiflon y obeso:
»Fallo, que le encorbaten el gañote
En el sitio comun y acostumbrado,
Y que sea el Lebrel apaleado
El que le dé garrote.»

—«*Bravo!* dice á su vez el Cocinero:
Auto es ese en verdad algo severo;
Pero lógico, justo y consecuente,
Si bien sus fundamentos se reparan:
Y en verdad que si así les ajustáran
Las cuentas de su lujo y su boato
A otros muchos que engordan de repente,
Sin saberse por nadie qué contrato,
Qué herencia ó manda pía
Los ha engordado así... por vida mia
Que habria argolla para más de un Gato.»

FIN DEL LIBRO CUARTO.



LIBRO QUINTO.

FABULA CI.

EL PELÍCANO Y LA NATURALEZA.

Al Pelícano admiraba
Uno que le via amante
Dar su sangre á sus Hijuelos;
Y exclamó: «¡Gran Dios! ¡qué ave!»

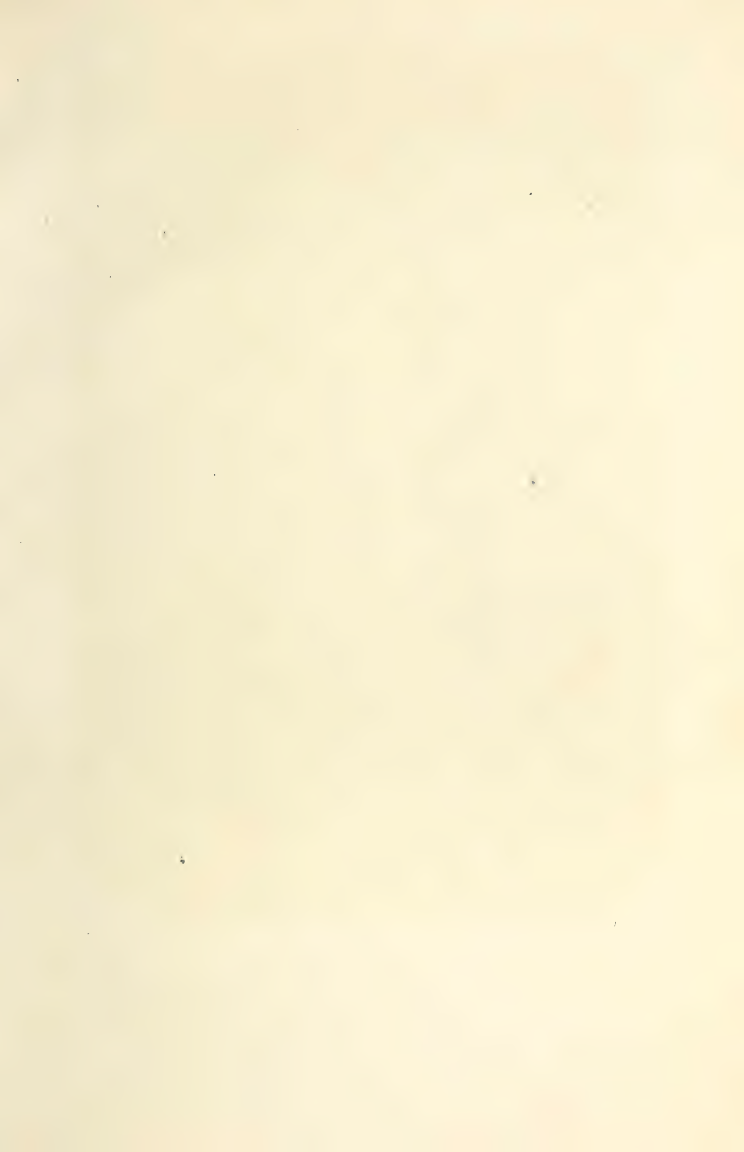
Naturaleza lo oyó,
Y preguntóle: *«¿qué Padres*
Conoces tú, que á sus Hijos
Les nieguen nunca su sangre?»

FABULA CII.

EL INCENSARIO.

A un Ídolo pagano
Incienso á competencia dando estaban
Tres Sacerdotes, incensario en mano;
Y tanto en obsequiarle se esmeraban,
Que la faz con el humo le tiznaban,
Y en negro el pelo le trocaban cano.
En esto quiso de los tales uno
Lucirse cual ninguno
En manejar el péndulo con brío;
Y de manera tal lo hizo el pelmazo,
Que al Númen encajó un incensariazo
De padre y señor mio,
Dejándole sin muelas ni raíces,
Con *item más*, sin boca y sin narices.—

Esto decir no quiere, ni por pienso,
Que el que haya de adular no gaste incienso:
Solo indica, Lector, que es necesario
Manejar con gran tiento el incensario.





EL GALLO-CONEJO

FABULA CIII.

EL GALLO-CONEJO.

A MI MUY ESTIMADO AMIGO

DON FRANCISCO DE PAULA MADRAZO,

DIRECTOR DE LA ÉPOCA,

y Catedrático de la Escuela especial de Taquigrafía.

En tu mucho despejo,
Talento perspicaz y otras mil cosas
Que, por no ser prolijo, aparte dejo,
Imposible creerás que existan gentes
A quienes pase nunca por las mientes
Un Gallo equivocar con un Conejo.
Yo no obstante, MADRAZO, *te aconsejo*
Que escuches de mi boca
Lo que, siendo Estudiante y alma en pena,
Vi en Aragon, orillas del Jiloca,
Aunque por no decir que fué en Daroca,
Pongo en la Corte de Madrid la escena.
Ya VILLERGAS *en prosa ha referido*
La aventura en cuestion, del chusco modo

Que en él es tan sabido:
Yo en verso la diré descolorido;
Pero será con moraleja y todo.

Quien no se sabe apoyar
En su razon firmemente,
Aun de lo más evidente
Llega por fin á dudar.—

Uno entre jóven y viejo
Pobre Patan de Almaguér,
Trajo á Madrid á vender
Un lindísimo Conejo.

Notaron tres Estudiantes
Su caminar chabacano,
Y al verle Conejo en mano,
Dijeron los muy tunantes:

—«Vamos con maña y despejo,
Sin que él se atreva á negallo,
A hacerle creer que es Gallo
Ese Gazapo ó Conejo.»

Convenidos en el plan,
Separáronse los tres,

Y uno tras otro despues
Cayeron sobre el Patan.

—«Buenos dias, buen Maese!
Dijo el que antes le topó:
¿Cuánto quiere usted que yo
Le dé por el Gallo ese?»

—«¿Por este Gallo? ¡San Blas!
—¿Ha empinado usted el codo?»
—«Hombre, usted será el beodo,
Y el muy bellaco además.

¿Aun querrá decirme usted
Cómo ese bicho se nombra,
Cuando estoy viendo su sombra
Proyectada en la pared?»

—«¿En qué pared?»—«¡Huy qué potro
Es hablar á quien no entiende!
Pero en fin... ¿no me lo vende?
Pues á la plaza por otro.»

Dichas aquestas razones,
La espalda el truhan volvió,
Y el Paleto se quedó
Lleno de mil confusiones.

—«¿Qué habrá querido decirme,
De sombra y pared hablando?
(Dijo el Patan, caminando
Más vacilante que firme):

Voy á acercarme á esa esquina
Donde hay más sol y más luz,
Que esto, por la Santa Cruz,
Me aturde y me desatina.»

Hízolo así, y no fué en vano,
Pues vió la sombra, y al vella,
Dijo: «Conejo es en ella,
Y Conejo es en mi mano.»

Más lejos fuera quizás
En su discurrir prudente,
Si el segundo impertinente
Tardára un momento más.

—«Lo he visto bien, exclamó,
Y me complace á fé mia,
Pues cabalmente venía
A comprar un Gallo yo.

«¿Qué vale ese Gallo ruin?»
—«¿Cuál?»—«El que está usted mirando.»

—«Pero, hombre, por san Fernando!»
—«Pero, hombre, por san Crispin!»

—«Es que... ¡por Cristo y su Madre!
Es Conejo, y bien crecido.»
—«¿Conejo? Usted ha bebido:
Que le aproveche, compadre!»

Dijo, y marchóse tambien
Aquel segundo truhan,
Dejando al pobre Patan
Patan elevado á cien.

Temblando del pié al cabello,
«¡Virgen María! exclamó:
¿Será que he bebido yo,
Y que no he caido en ello?

Será que en estos Madriles
Se llame el Conejo, Gallo,
Pues nadie pronuncia fallo
En términos conejiles?

Dudoso estoy y perplejo!
Mas voy á salir de errores:
¡A mi Conejo, señores!!
¿Quién me compra este Conejo?»

Así el pobre voceaba
Con afanoso interés,
Cuando vino de los tres
El último que quedaba.

—«¿Dónde lleva usted, le dijo,
El Conejillo, paisano?
Porque el que lleva en la mano
Es Gallo, segun colijo.

«Señor, todo puede ser,
Contestó nuestro buen hombre,
Pues no sé en Madrid qué nombre
Le he de quitar ó poner.

Usted ¿qué quiere comprar?»
—«Yo, un Gallo.»—«¿Pero esto es Gallo?»
—«Sí señor.»—Pues vendo... y callo:
¿Cuánto por él quiere dar?»

—«Pida usted.»—«Tres pesetejas.»
—«Dóilas, si tiene espolones.»
—«Caballero... mil perdones!
Mas para mí... son orejas.»

—«Entonces, el Gallo es mio.»
—«¿Pero se empeña en que es Gallo?»

—«Si señor.»—«Pues vendo, y callo:
Tómelo usted.... y al avío!»—

Con esto, sin decir más,
Vendió el Conejo, y marchóse,
Y á su lugar dirijióse,
Y santiguóse además.

Y el pobre sigue perplejo,
Y es tal su duda y tan grave,
Que á estas horas aun no sabe
Si vendió Gallo, ó Conejo.

FABULA CIV.

EL CHARLATAN Y EL NIÑO.

— —

Contando un Charlatan no sé qué cuento,
Durmióse á la mitad un cierto Niño
Que le escuchaba atento.—

Poco interés el cuento encerraría,
Cuando era un Charlatan quien lo contaba,
Y era un Niño á su vez quien se dormia.

———

FABULA CV.

LAS LEYES Y LA OPINION.

Al sabio y jóven Jurisconsulto y Catedrático

DON BENITO [illegible]ERREZ Y FERNANDEZ.

Patíbulo un Monarca
Impuso al desafío,
Considerando el crímen
Como nefando, impío;
Y en nada tal Pragmática
Los retos evitó:
Poco despues, en burro
Hizo marchar montados
A todos los retantes
Y á todos los retados,
Y consiguió el ridículo
Lo que el Cadalso no.—

Quién fué ese Rey, lo ignoro;
Mas sé que en vano á gritos
Dice la Ley tronando:

« Cadalso á esos delitos, »
Si es á la Ley obstáculo
El general sentir:
Al Hombre que en sus humos
Cadalsos desafía
Cuando la Ley le pena
Y el Mundo le amnistía,
Mas que mover á lástima,
Le arredra hacer reir.

FABULA CVI.

EL PUERCO-ESPIN Y LA TORTUGA.

Ufano con las puntas erizadas
Que en su cerdosa piel áspero cria,
De esta manera, razonando á solas,
El Puerco-Espin decía:

«Tenga el Toro sus astas, ó presuma
De su pata el Caballo :
¿Qué es su coz comparada con mi pluma (1),
Cuando con ella furibundo estallo?»

La Tortuga que oía
Lo que el taimado Puerco-Espin decía,
De cobardía agena
Asomó por la concha el corvo hocico ,
Y le dijo riendo:» enhorabuena!

---

(1) Las púas del Puerco-Espin son verdaderos tubos de pluma, segun Buffon, faltándoles solamente las barbas para equivaler á plumas reales y efectivas.

Pero, amigo, es el chasco
Qué metiéndome yo dentro del casco,
No ha de dañarme aunque se vuelva mico;
Siendo la sola yo, con tal tesoro,
Que ni le temo á usted, ni temo al Toro,
i la coz del Caballo ó del Borrico.»—

Desde que oí, Lector, la indirectilla
Que endosó al Puerco-Espin la Tortuguilla,
Cuando algun botarate se me atreve
De los que insultan con afan extraño,
Y con sandeces juzga hacerme daño,
Y camorra satírica me mueve,
Suelo decirle así: *no sea terco,*
Ni se canse en herir, si bien repara,
Que tengo conchas cuando usted dispara,
Y soy Tortuga impenetrable al Puerco.

FABULA CVII.

LAS PIEDRAS DE MÁRMOL.

A MI MUY ESTIMADA AMIGA

la tan notable como no bastante conocida Poetisa.

DOÑA MICAELA SILVA.

De rica fantasía y estro llena,
Versos sabes hacer con que me encantas;
¿Pero de qué te sirven dotes tantas,
Si el mundo ignora tu fecunda vena?
Nadie ha escalado de la Gloria el templo,
Sino á la luz del sol.—Oye un ejemplo.

En el fondo de un Pozo,
Llena de tierra y agua,
Decía así una Piedra
De mármol de Carrara:

«Por mí los de allá arriba
Fueron un dia á Italia,
Y ahora que aquí me tienen,
Nadie de aquí me saca.

¿Por qué, valiendo tanto
Para hacer una estátua,
Sumida aquí me dejan
Los que antes me buscaban?»

—«Ay! contesta otra Piedra:
Lo mismo á mí me pasa;
¿Mas quién sabe que estamos
Las dos aquí enterradas?

El Mérito es gran cosa;
Mas si se oculta y calla,
¿Quién quieres que lo aprecie,
Por mucho al fin que valga?»—

Bueno es tener modestia,
Muy bueno; mas no tanta,
Que ocultos siempre estemos
Del mundo á las miradas.

Quien algo valer crea,
No esconda así la cara:
¿De qué le sirve al Mérito
Arrinconarse en casa?

—

FABULA CVIII.

TRADUCTIO TRADUCTIONIS.

«*¡Oh, quantum*, en un libro de latin,
Est in rebus inane!» Blas leyó;
Y como nada de ello comprendió,
Endosólo á un Barbero zarramplin.
Este se vió apurado, y dijo: «*Oh Deus!*
Oh maldito latin! oh *mea meus!*»
Mas luego gritó ufano: «ya salió!»
esta á Blasillo traduccion le dió:
«¡OH DIOS, CUÁNTOS ENANOS HAY EN REUS!»—

¿Traduccion nos anuncias literal,
Por no dar de la libre en el error?
Pues perdona, querido Traductor:
Un dedo apuesto á que traduces mal.

FABULA CIX.

LA JUSTICIA DE SANCHO.

Á MI MUY ESTIMADO AMIGO

DON RAFAEL TRIPIANA.

Leche pura
De la Alcarria
Un lechero
Voceaba.

A las voces
Bajó Paca
A la puerta
De su casa.

Vió la leche,
Y al mirarla,
Preguntóle
Si era cara.

Él la dijo:
«Muy barata!

Ocho cuartos
Cada jarra.»

Ella entonces
Pidió ufana
Nueve azumbres
Bien colmadas.

El Lechero
Dijo: «vaya!
Mas contento
Que unas Pascuas:

Nueve azumbres?
Tome, hermana:
Áhi las tiene
Con chorrada.»

—«La fineza
Me hace gracia,
Le contesta
La taimada:

Ahora, amigo
Solo falta
En el pago
Ser yo exacta.»

Esto dicho,
Con gran calma
Se echa al cuerpo
Media taza.

—«¡Ay qué diablo!
Luego exclama:
Esta leche
Toda es agua!

Mas no importa:
¿Quién repara
En si es pura
O es aguada?

No gastemos
Más palabras:
Áhi va el precio:
Toma y daca.»

Dice; y lista
De la saya
Un bolsillo
Verde saca,

Y en la mano
Se lo vácia,

En monedas
Todas falsas.

—«¿Cómo es eso,
Gran tunanta?»
Grita el otro
Camarada.

—«Esto es daros,
Dice Paca,
Cual la leche,
Tal la paga.

—«No la acepto.»
—«Pues tomadla.»
—«Bruja!»—«Pillo!»
—«Mula!»—«Cabra!»—

A las voces
Que levantan,
La Justicia
Viene airada.

Era Alcalde
Sancho Panza,
El de la Isla
Barataria.

Oye el caso
Con cachaza,
Y enterado,
Dice y falla:

«Justiciero
Ser me manda
Don Quijote
De la Mancha:

Por lo tanto,
Bien pesadas
Las presentes
Circunstancias,

Yo declaro
Buena paga
La que ha hecho
La Muchacha.

Eso en tanto
No me basta
Con Lechero
De esas mañas:

Y por ende,
Mando vaya

A la cárcel
Dos semanas.

Allí dénle,
No ya magras,
Ni pichones,
Sino natas:

Y estas ella
Se las haga
Con su misma
Leche falsa.

De ese modo
Sabrá el mándria
Lo que es leche
Sin sustancia.» —

Dice Sancho,
Mano en vara,
Y en la cárcel
Me lo zampa.

Desde entonces
Dicen varias
Relaciones
Muy exactas,

Que acabaron
Tales trampas
En la Isla
Barataria.—

¡Oh, si ahora
En mi Patria
Fuese Alcalde
Sancho Panza!

———

FABULA CX.

LA VELA DE SEBO.

A MI QUERIDO AMIGO

el distinguido literato

DON RAMON DE NAVARRETE.

Una Vela de sebo
En su pobre morada encendió Adela,
Y en menos rato del que hablado llevo
Se le corrió la Vela.

—«Bravo! lindo! muy bien! Adela exclama:
¿Así con el auxilio me socorres
De tu esplendente llama,
Que cuando creo que mejor se inflama,
Aun no bien encendida, ya te corres?»

—«Imploro tu perdon, dice la Vela;
Pero es el caso, Adela,
Que te ví con afan encarecido

A mi esplendente luz encomendarte,
Y al conocer lo mal que iba á alumbrarte,
Tuve de mí vergüenza, y me he corrido.» —

¿Es eso cierto? Pues sus libros borren
Tantos Autores como al Pueblo alumbran,
Y le dan peor luz, y no se corren.

FABULA CXI.

LA NOCHE OSCURA.

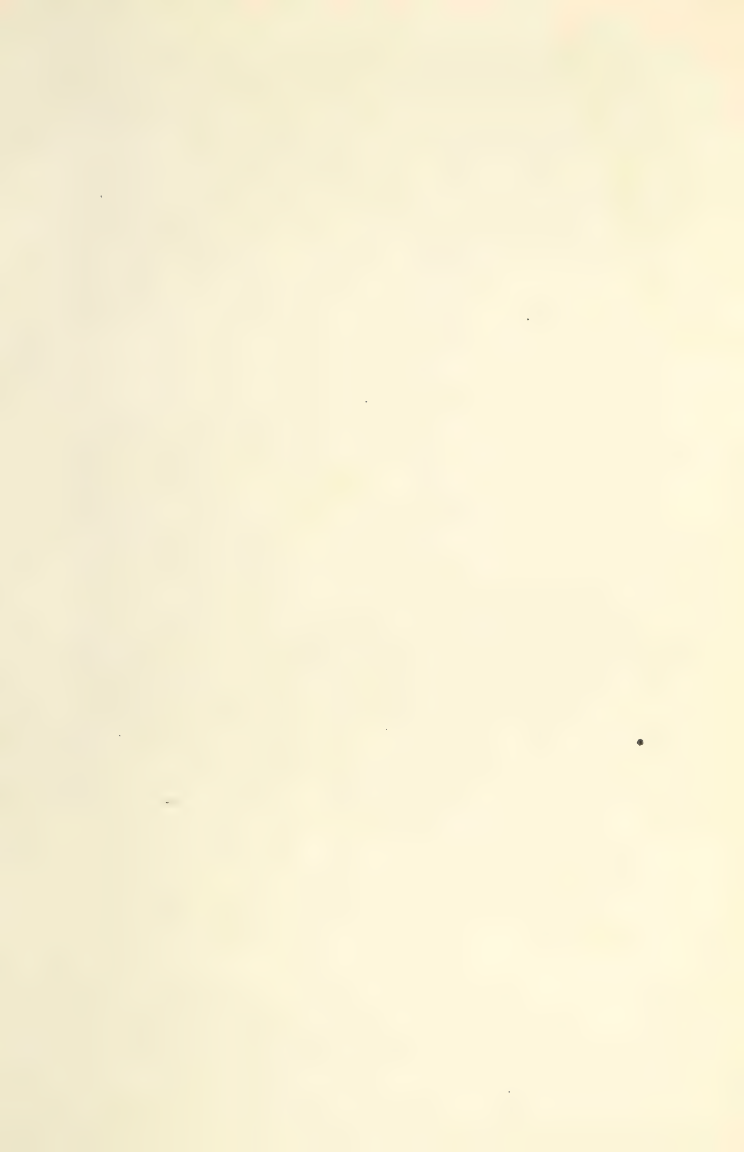
En noche cubierta
De negro capuz
Al cielo miraba
El Niño Fortun.

Al verle su Madre
En tal actitud,
«¿Porqué miras, dijo,
La bóveda azul?»

—«Mamá, contestóla:
A oscuras cual tú,
Pedia á los Cielos
Un rayo de luz.»

—«Ay! que ellos te guien
Y el Niño Jesús!
Exclama la Madre,
Las manos en cruz:

No olvides que es niebla
La herencia comun,
Y que es solo el Cielo
Quien da al Hombre luz.»





FABULA CXII.

EL COSACO.

Un Cosaco muy bruto
Pero de gran talento,
Viajando por España,
Arribó á una Ciudad que no recuerdo.

No bien entró en la Fonda
Que á mano halló primero,
Sin licencia de nadie
Se puso en la cocina á asar un Perro.

Preguntóle su Huésped
Para qué asaba aquello,
Y él contestóle: «toma!
¿Para qué lo he de asar? Para comerlo.»

—«Jesucristo! ¿qué dice?»
—«Lo que usted está oyendo:
Pues qué! ¿no es buen bocado?
Pruébelo usted si quiere, y no haga gestos.»

Esto diciendo, saca
El asado del fuego,
Y medio Can se come,
Y guarda cuidadoso el otro medio.

—«No lo hubiera creido,
Exclama absorto el Dueño,
Aunque me lo juraran
Por la Cruz y los Santos Evangelios.»

—«Y porqué? dice el otro:
¡Vaya un Fondista lerdo!
¿Qué tiene el Can de malo,
Para de esa manera hacer estremos?

¿No come usted Marrano,
O digámosle Cerdo,
A pesar de llamarse,
Sobre Gorrino que es, Cochino y Puerco?»

—«Ya! pero es un bocado
Lo que se llama bueno,
Y además es costumbre
Manducárnoslo aquí desde pequeños.»

—«Pues en eso está el chiste,
O si quiere, el misterio,

No en ser buenas ó malas
Esas cosas que usted se echa al coleto.

A mí me han enseñado
A merendar con esto,
Y el dia que no engullo
Galgo, Dogo ó Lebrel, me desfallezco.»

—«Qué diablo! Voy entonces
Desde hoy á ver si puedo
Acostumbrar mis gentes,
En vez de Vaca, á digerir Podenco.»

—«¿Pues no han de acostumbrarse?
Todo está en el comienzo:
Por lo demás, amigo,
Bien se vé que es usted Fondista nuevo.

Si usted lo fuera en Francia,
De cuya tierra vengo,
Vería allí qué Vaca
Resulta del Mastin, y aun del Jumento.

La cosa está en que nadie
Comprenda el gatuperio,
Es decir, en el guiso;
Y todo lo demás importa un bledo.»—

Admirado el Fondista
Del peregrino ingénio
Con que el Cosaco hablaba,
Quiso en el acto hacer su experimento.

Pidióle, pues, un trozo
Del Can por él dispuesto,
Y dióselo en la cena
Con ronchas de patata á un Madrileño.

Probólo aqueste, y dijo:
«Hombre ¡qué rico es esto!
Treinta ó cuarenta veces
Lo he comido en Madrid; mas no tan bueno.»

—«Es *Bistek* de la China.»
—«¡Cómo! *¿Bistek* chinesco?
Entonces, que me sirvan
Otra racion mañana en el almuerzo.»

—«¿Lo vé usted? dice entonces
El Cosaco muy sério:
Por lo visto, hasta Burro
Habrá el tal engullido sin saberlo.

Los nombres, no las cosas,
Nos dan placer ó tédio,

Si no siempre y en todo,
En muchas ocasiones por lo menos.

Alante, pues, alante!
Pero guarde el secreto,
Pues si llega á saberse,
Puede á la postre encarecerse el Perro.»

FABULA CXIII.

LAS DOS ÁGUILAS:

idea tomada de una anécdota de Franciosini.

Bueno es seguir en el mundo
Con ambos ojos abiertos:
Nadie hace caso de muertos,
Y en lo siguiente me fundo.

Dos Aguilas á Melchor
Legó su Padre Miguel,
Pidiéndole por favor
Que de una con el valor
Dijeran Misas por él.

Puesto el difunto en la huesa,
Sacó las dos mi compadre,
Y una escapóse traviesa.—
Él exclamó: «sí? Pues esa,
Por el alma de mi Padre.»

FABULA CXIV.

EL CAMELLO Y EL DROMEDARIO.

A MI BUEN AMIGO

DON AURELIANO FERNANDEZ GUERRA Y ORBE.

Unos admiran tu saber profundo
Y erudicion copiosa,
Otros tu verso enérgico y fecundo,
Otros tu pura y elegante prosa.
Yo, Aureliano, en dudosa
Y grata suspension, no sé en conciencia
A cuál de tantas y tan altas dotes
Como brillan en tí, dé preferencia.
Entretanto, imagino
Que á preferir me inclino
(Después de tu honradez, que es sobre todo)
El elocuente modo
Con que haces que se admiren sin molestia
Los talentos que vários nos ofreces,
Segun los embelleces
Con otra prenda más: con tu modestia.
¿Quién ya, del amor propio al falso arrullo,
Tendrá al mirarte vanidad ú orgullo?

No obstante, hay muchos, de arrogancia llenos,
Tanto mas vanos, cuanto valen menos.
¿Qué harémos con los tales, dulce amigo?
Yo por mi parte digo
Que pues tanto amor propio es ya nefario,
Merecen que por ello
Les haga su retrato en mi CAMELLO,
Supliendo lo demás mi DROMEDARIO.

Con gran prosopopeya y gran resuello
Paseándose estaba
Por las arenas de Africa un Camello,
Alzando su joroba aun mas que el cuello:
Tanto con ella envanecido andaba.

En esto dice el jorobado Mozo:
«Ay! mi gozo en un pozo!» —
Y era que un Dromedario maldecido,
Que en vez de una corcova, dos tenía,
Hácia el sitio venía
Donde él la suya paseaba erguido;
Y era claro: en conciencia
No le era fácil desde aquel momento
Su jiba levantar con lucimiento,
Ni entrar con su rival en competencia.

El Dromedario, conociendo aquello,
Levantó doble que él su lomo y cuello,
Con aire tal, con tal altivo tono,
Que no pudiendo reprimir su encono,
«Oiga! exclamó el Camello:
Podrá ser, como indica su arrogancia,
Que tenga enhorabuena
Espalda de mejor protuberancia;
Mas ni espanto me da, ni me da pena,
Pues tengo aliento para armar un cisco
Cuando el empeño obliga,
O sinó, que lo diga
Esta coz que le doy y este mordisco.»

Al ver aquella injuria,
Contesta el ultrajado hecho una furia,
Diciéndole: «insolente!»,
Y se emprende con él á pata y diente.
De los dos á la saña
Tiembla el monte y retumba la campaña;
Y tanto el uno al otro se contunden,
Y coces se descargan tan atroces,
Que no direis sino que á puras coces
Cielos y tierra y mar juntos se hunden.
¿Quién, en lucha tan perra
Al mirarlos así, los llamaría
Animales de paz, más que de guerra?

Por dicha de los dos, en tal instante
Llega al ruido un Leon, mozo arrogante;
Y al mirar cual se engrescan y maltratan,
Separa á entrambos con su régio guante,
Y evita que la lid pase adelante;
Que á no ser eso... voto á briós! se matan.—

Ahora bien, Vanidad, vicio menguado,
¿Cómo tan necia, deslumbrada y boba
Sufres que el animal más jorobado,
A falta de dosel más encumbrado,
Ose un trono erijirte en su joroba?
Y tú, Envidia ruín, á quien concibo
Cuando pesar te causa intenso y vivo
Séres ver más felices ó perfectos,
¿Cómo, á falta de dichas y de bienes,
Eres tan baja, que á envidiar te avienes
Aun los agenos vicios y defectos?

———

FABULA CXV.

LAS MANCHAS DEL SOL.

Armado de telescopio
Miraba al Sol Don Fidel,
Y viendo manchas en él,
Le dijo con tono impropio:

—«Vivísimo en tu arrebol;
Mas veo manchas en tí.»—
El Sol contestóle: «sí;
Pero son manchas de Sol.»—

Productos son imperfectos
Aun las obras más brillantes;
Mas ay! ¡quién fuera un CERVANTES,
Aun con todos sus defectos!

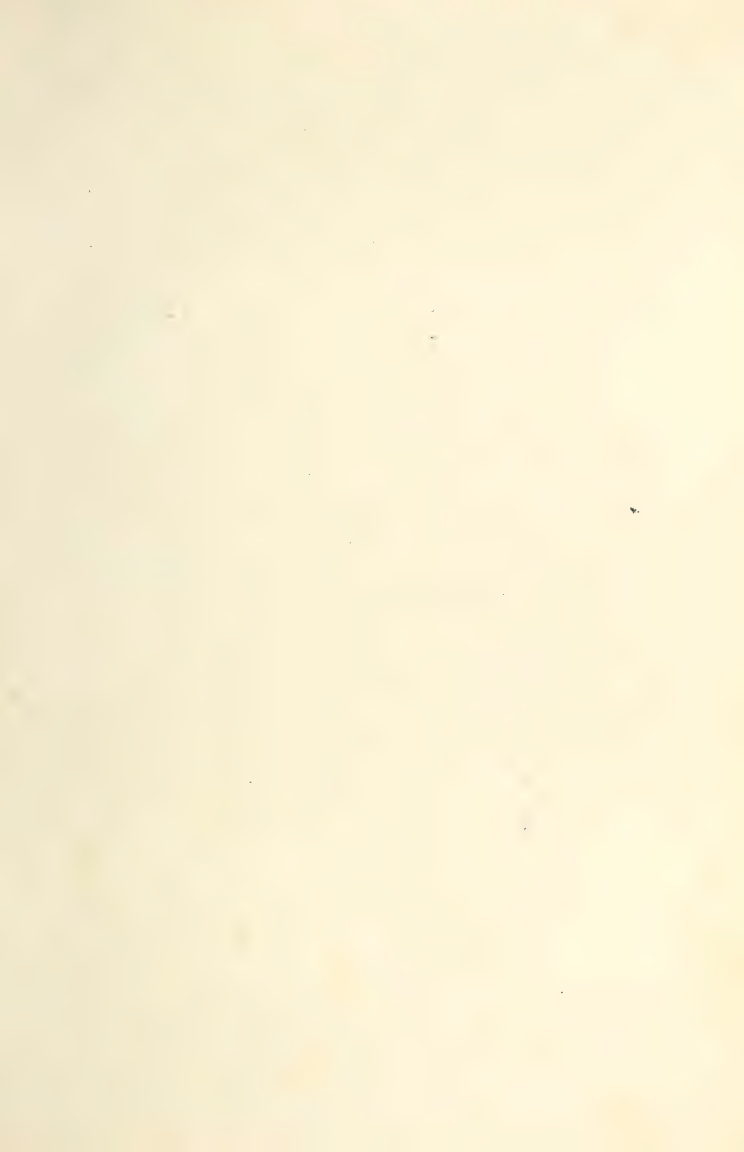
FABULA CXVI.

EL PAPEL Y EL TRAPO.

A un pobre Trapo que en el suelo estaba
El Papel desdeñaba,
Diciéndole: «anda, súcio! no te acerques»
Que yo estoy limpio, rozagante y terso,
Y no quiero, por todo el Universo,
Tu contacto sufrir, ni que me empuerques.»

—«¡Miren el nécio, contestó el Guiñapo,
Y cuál mi acceso en evitar se empeña!
Mas ya que así me ultraja y me desdeña,
Dígame usted, seo Guapo:
¿Cómo tan pronto en su altivez olvida
Que fué un Harapo quien le dió la vida,
Y que antes que Papel, ha sido Trapo?»—

Quien de la Plebe descender entienda,
No la desdeñe, aunque sobre ella ascienda,
No sea que por mucho que se eleve,
Pueda alguno decir: «veis el desprecio
Con que nos mira el tal? Pues ese necio,
Antes de ser lo que es, ha sido Plebe.»





MENDIGA Y LOS DOS NIÑOS.

FABULA CXVII.

LA MENDIGA Y LOS DOS NIÑOS.

A MIS MUY QUERIDOS SOBRINITOS

LOS HIJOS DE DON RAMON DE SATORRES.

Limosna
Pedía
La pobre
María;
Limosna
Buscaba
Que nadie
Le daba;
Y en vano
Lloraba,
Y en vano
Gemia,
Corriendo,
Volando
De todos
En pós.
La gente
Pasaba;

Mas nadie
La hablaba,
O si álguien
Lo hacia,
Perdone
Decia:
Por eso
María
Doliente
Lloraba,
Oyendo
Tan solo:
«*Perdone*
Por Dios!»

Dos Niños
En tanto
Escuchan
Su llanto,
Y dicen:
«Amiga,
Tu pena
Mitiga;
Que si eres
Mendiga,
Tenemos
Un canto,

Que el hambre
Te quite,
Calmando
Tu afan.»
  Y entrambos
Previenen
La torta
Que tienen;
Su torta,
Su prenda,
Su dulce
Merienda;
Y á hacerle
Su ofrenda
Piadosos
Se avienen,
Y *toma*!
Le dicen ,
Y alegres
Se van.

  —«¡Dios sea
Su guía!
Prorumpe
María:
Dios premie

Su celo
Con gloria
Del Cielo,
Pues calma
Mi duelo
Limosna
Tan pía,
Y entrambos
Se quedan
Con hambre
Por mí!
Tú nunca,
Dios mio,
Pagaste
Tardío
Las deudas
Que abajo
El pobre
Contrajo:
Humilde
Me bajo!
Mi ruego
Te envio!
¡Haz que ambos
Se vean
Premiados
Por tí!»

Tal ella
Rezando,
Su ruego
Va alzando,
Que en forma
De nube
Al Cielo
Se sube:
Un bello
Querube
Desciende
Volando,
Y dice:
«Tus ruegos
Oidos
Están.
«De entrambos
Hoy dia
La guarda
Me fia
El Cielo
Que santo
Les tiende
Su manto:
Si oyeron
Tu llanto,
¿Qué mucho,

María?
Los que obren
Cual ellos,
Lo propio
Tendrán.»

Con esto
La deja,
Y en busca
Se aleja
De aquellos
Hermosos
Muchachos
Preciosos,
Que oyeron
Piadosos
Del triste
La queja.
Ay Niños!
¿Quién deja
Los pobres
En duelo,
Sin darles
Consuelo
Calmando
Su afan,
Si el Cielo

Se gana,
Por mucho
Que diste,
Con darles
Un triste
Pedazo
De pan?

FABULA CXVIII.

LOS OJOS Y LA NARIZ:

idea tomada de una Fábula francesa.

——

Cansada un dia de llevar anteojos,
Dicen que dijo un dia
La Nariz á los Ojos:
«Carga es aquesta que me causa enojos,
Y no la llevo más por vida mia.
¿Qué fruto sacó yo de ser paciente?
Hacer á ustedes ver la luz del cielo
Por uno y otro lente,
Sin que nunca premiar vea mi celo,
Ni agradecer siquiera afan tan rudo.»

Dice; da un estornudo,
Y hete en su pós las gafas en el suelo.

De su auxilio privadas,
No vén los Ojos, aunque dan miradas;
Ni el pobre Pié, que donde quier tropieza,
Sabe á dónde sus pasos endereza:

Por fin, el Cuerpo todo,
Andando aquí y allá como un beodo,
Contra una esquina da descomulgada,
Y en ella la Nariz queda aplastada.—

Ahora bien, buen Lector, ¿qué es lo que dices?
¿No es verdad que este cuento,
Si lo rumias atento,
Además de Moral, tiene Narices?

FABULA CXIX.

EL USTED Y EL USIA.

Dijo un Usía á un Usted:
«¿Cuándo me llamas *Usía*?
—«Cuando Usted, por vida mia
Me llame á mí *Su merced*:
¿Cómo quiere Vuesarced
Que *Usía* le venga á dar,
Cuando de *Tú* sin cesar
Por Vuesarced soy llamado?
Quien quiera ser respetado,
Comience por respetar.»

FABULA CXX.

EL BORRICO Y EL GANSO.

De un pequeño raudal junto al remanso
Estaban discutiendo largamente
Cierta cuestion á entrambos pertinente,
Un Borrico y un Ganso.
Cuál de los dos en su charlar prolijo
Disparató más sério, no se sabe;
Mas sí que al cabo la cuestion fué grave,
Puesto que el Ganso á su consorte dijo:
«Vamos! estás diciendo unas *gansadas*,
Que me marcho de aquí, porque me aburro.»
—«¿Pues y tú, Ganso? contestóle el Burro:
¿No me has dicho tambien mil *borricadas*?»—

Esto sí que es peor, voto á mi suegra,
Que el Cazo á la Sarten llamarla negra.

FABULA CXXI.

EL VEJETE DON ANDRÉS,

ó SEA

ANTAÑO Y OGAÑO.

A MI QUERIDO É INOLVIDABLE AMIGO

DON PEDRO CALVO ASENSIO.

Todo en el mundo á progresar convida;
Nada absolutamente en él reposa:
¿Cómo, pues, resistir la ley de vida
Que á marchar incesantes nos acosa?
Si se ha de hacer con calma ó de corrida,
Eso ya, CALVO ASENSIO, *es otra cosa:*
Los Planetas que cruzan el espacio,
Unos marchan aprisa, otros despacio.

Tú no temes caer, y andas con brio;
Yo temo tropezar, y ando con tiento;
Pero al cabo me muevo, aunque tardío,
Y adelante voy siempre, aunque algo lento:
El caso es progresar, amigo mio,
Sin volver el pié atrás solo un momento;
Mas pues eso de atrás *pide cachete,*
Basta de introduccion: oye EL VEJETE.

Loar el tiempo pasado
Y renegar del presente ,
Cosa es por cierto frecuente,
Y achaque de Viejos es:
Pero á veces, más que achaque,
Locura la creo yo,
O que lo diga sinó
EL VEJETE DON ANDRES.

Era el tal un sér caduco,
Que en su mániatico exceso,
Miraba todo Progreso
Con decidida aversion.
Para él los tiempos actuales
Eran el infierno mismo,
Por no haber absolutismo,
Ni existir Inquisicion.

Cierto dia le robaron
Dos Criados sus dineros,
Dejándole casi en cueros
Para colmo de maldad:
Y él, al verse en tal estado,
Colgó el hecho.....¡qué dislate!
A estos tiempos de debate,
De Progreso y Libertad.

Deseoso sin embargo
De pillar á los Ladrones,
A un vecino sus calzones
Y su chupa le pidió:
Vestido así como pudo,
Exclamó: «fuera cachaza!»;
Y viendo un coche de plaza,
Lijero en él se metió.

En tiempo del Rey Fernando,
Le hubiera costado el coche
Diez duros aquella noche,
Y eso si daba con él:
A él le costó solamente
Ocho reales ahora;
Mas no advirtió tal mejora
En los tiempos de Isabel.

Merced al rápido curso
Del Jaco que se rebienta,
Llegó al instante á la Imprenta
De un Diario liberal:
Y hablando al Gacetillero,
Este escribió unos renglones,
Llamando hácia los Ladrones
La pesquisa universal.

De ese modo pudo el hecho
Ser de todos perseguido;
Pero aunque *gratis* servido,
Ni aun gracias el Viejo dió:
En cambio, se fué al Gobierno,
Y este, con presteza extraña,
El tal hecho á toda España
Por Telégrafo avisó.

Con esto y ver al Juzgado,
Trascurrida una hora escasa,
Volvió el Vejete á su casa
Con igual celeridad:
Y eso no obstante, hay quien dice
Que aun se quejaba el camueso
De estos tiempos de Progreso
De Imprenta y de Libertad.

Los Ladrones entretanto
Huyen de la Heróica Villa,
Al leer la Gacetilla
Puesta la noche anterior:
Y disfrazándose entrambos
Con cuidado y diligencia,
Por el carril de Valencia
Vuelan, silbando el vapor.

¿Más qué es el vuelo del ave
Con el ala comparado
Del rayo que desatado
Da la nube en abortar?
Mientras ellos de la Edeta
Llegan al jardin fecundo,
Cien veces la vuelta al mundo
Puede el Telégrafo dar.

Con el robo aun en las manos
Los pillan en Albacete,
Sin que le falte al Vejete
Ni un solo maravedí:
La noticia, cosa es clara,
De puro buena, es matante,
Y el Telégrafo al instante,
Se lo participa así.

¿Creereis que el Viejo por eso
Dejó de estar lelo y chocho
Con su año noventa y ocho?
Pues no señor! no es verdad:
Costóle un duro el aviso,
Y él dijo: «Canario! un peso!
¡Vaya un siglo de Progreso,
Telégrafo y Libertad!»

FABULA CXXII.

EL CABALLO Y EL BURRO.

Veloz más que el Indo y el raudo Orinoco
La tierra un Caballo á galope batia,
Y en términos tales brioso corria,
Que ya á desbocarse faltábale poco.
Al verle un Borrico, le dice: «anda loco,
Y estréllate ciego con ímpetu ardiente:
¿Porqué no me imitas á mí, que prudente,
Por mucho que corra, jamás me desboco?»

El Potro responde: «tan Burro te hallo,
Que habré de reirme, aunque así me provoques:
¿Qué mucho que nunca al correr te desboques,
Si nunca galopa tu cuádruple callo?» —
¡Poetas que en Burro montais sin pensallo,
Y de otros al Génio llamais extravío!
Cuidad no os apliquen, por falta de brio,
Lo propio que al Burro le dijo el Caballo.

— —

FABULA CXXIII.

LA CRIADA SISONA:

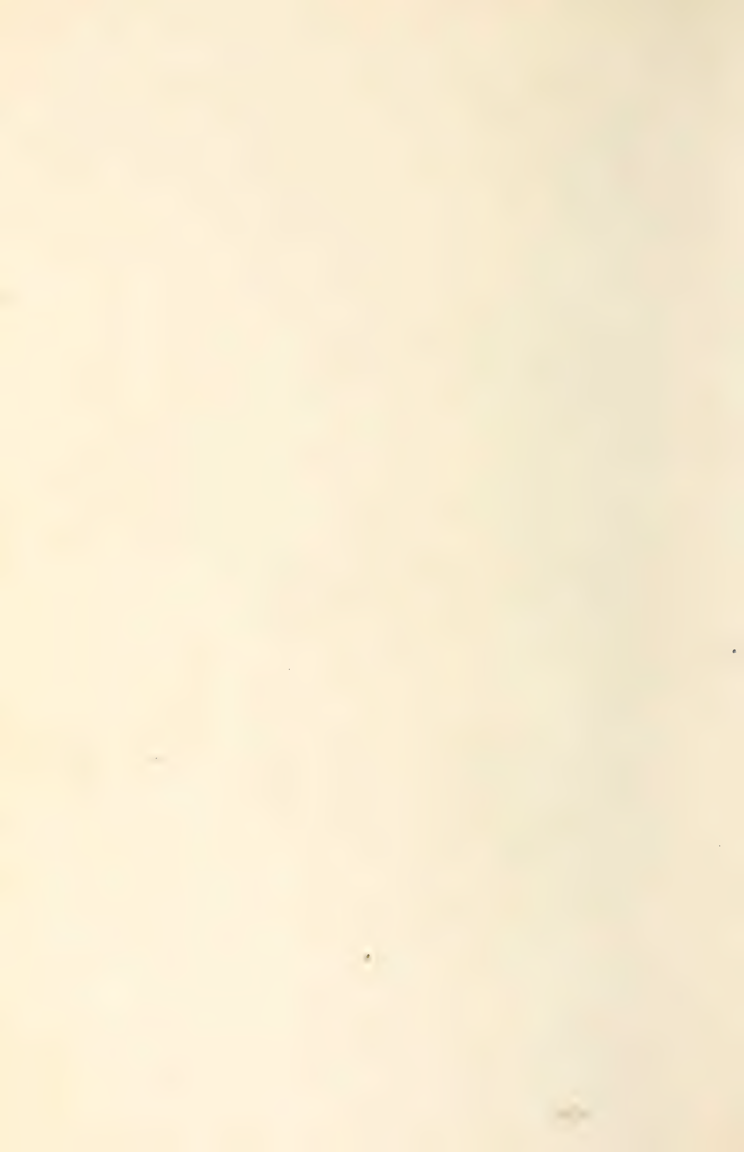
idea tomada de una anécdota anónima.

Al Amo listo, avisado,
Nunca le engaña el Criado.—

Hizo comprar Don Andrés
Tres libras de carne á Inés;
Y como faltáran dos,
Exclamó: «bueno por Dios!
¿Dos libras de sisa en tres?»

Ella echó la culpa al Gato;
Y él, por ver si era comedia,
De una balanza en el plato
Puso al Gato.. ¡y el ingrato
Solo pesó libra y media!





FABULA CXXIV.

LA GARGANTA, LA TÓS Y EL HIPO.

Doña Tós á Doña Garganta
De este modo diz que le habló:
«He notado, Amiguita mia,
Que me miras con prevencion.

Cuando vengo yo á visitarte,
Enojosa siempre te soy,
Y no cesas de hacer esfuerzos
Hasta darme el último á Dios.

Entretanto al Hipo recibes,
Que es tan cócora como yo,
Y en lugar de lanzarlo fuera,
Dasle albergue allá en tu interior.

¿Por qué, dime, tal diferencia,
Cuando vista bien la cuestion,
Si toser hácia dentro es Hipo,
Tener Hipo hácia fuera es Tós?»

—«En verdad, la Garganta dice,
Que es muy justa tu observacion;
¿Mas qué quieres? prefiero al Hipo,
Aunque iguales seais los dos.

Sus visitas son siempre cortas,
Y las tuyas, Amiga, no;
Y en visitas que son pesadas,
La mas breve es siempre mejor.»—

Yo no sé, Lector, si esta Fábula
La leerás con hipo ó con tós;
Pero es verso de nueve sílabas
El que en ella me visitó,

Sufre, pues, ese metro pícaro
Que te endosa el Fabulador;
Que al fin puede pasar, aun pésimo,
Por ser breve su duracion.

———

FABULA CXXV.

EL CRIMEN DE LESA MAJESTAD.

AL EXCMO. SEÑOR

DON ANTONIO ROS DE OLANO'

MARQUÉS DE GUAD-EL-JELÚ,

De mi afecto leal, puro y sincéro,
Y de alta estima, mi laúd pulsando,
Darte, Ros, *una muestra en vano quiero;*
Y es que estoy indeciso vacilando,
Y es, querido MARQUÉS, *que estoy dudando*
A quién en ti saludaré primero.
¿Será al gran Orador? ¿será al Guerrero
Debelador del Moro furibundo?
¿Será al que el estro á número sugeta,
Trovador inspirado y gran Poeta?
¿Será tal vez al Prosador profundo?
De tan distintos modos
Laureles sin cesar has recojido,
Que no cabe en espacio reducido,
Cual lo es el mio, numerarlos todos.
Renuncio, pues, á tan osado intento:
Y acordándome solo en mi impotencia

De tu innata genial benevolencia,
Quiero, Ros, *que me escuches un momento.*
De un Romano es el cuento
Que te voy á narrar, y tal, que acaso
Parecerá más sério de lo justo
Al que, poniendo al Fabulista en brete,
Si no es festivo, se le muestra adusto;
Pero tú sabes, Ros, *en tu Buen Gusto,*
Que la Fábula es más que un vil juguete.

Quiso Neron, Emperador de Roma,
Solazarse una vez en grato juego,
Y al ver la gran Ciudad, pególe fuego
Como entre chanza y broma.
A la más alta loma
Subió despues, con ojos inflamados
De placer y alegría,
A contemplar la poblacion que ardía
Por los cuatro costados;
Y para hacer su hazaña más completa
Y dar de su placer más testimonio,
Hizo brotar de su alma de demonio
¿Quén lo diría? el estro del Poeta,
Cantando al son de la rujiente llama
Que pavesas hacia un Pueblo entero,
De Troya el fin cuitado y lastimero,

Ni más ni menos que inspirado un dia
Doliente lo plañia
Con su ínmortal laúd el grande Homero.

A quien niegue verdad que es tan notoria,
Debo decirle ingénua y francamente
Que para oprobio de la humana gente,
No es lo que he dicho *Fábula*, es *Historia*.
Entretanto, el Cronista se ha olvidado
De añadir, y es extraño tal descuido,
Un episodio entonces ocurrido
Que debo yo contar como hombre honrado;
Y fué, que al contemplar lo que pasaba,
Hubo un Romano que encendido en ira,
Quitó á Neron la lira
Con que cantando estaba,
Y haciéndola pedazos contra el suelo,
«¿Así añades, le dijo,
La befa á la maldad, con regocijo
Celebrando de Roma el triste duelo?»

La accion fué osada, la invectiva fuerte;
Y de Neron tratándose irritado,
Decir creo excusado
Que fué el Romano condenado á muerte.

Cuál el suplicio fuera
Que decretó contra él la saña fiera
Del ultrajado Emperador, es cosa
Que ni en verso ni en prosa
El Autor de esta anécdota refiere:
No parece ese Autor, sino que quiere
Evitar un relato
Que los cabellos á la gente erice;
Pero si nada de ese asunto dice,
Habla á lo menos del pregon que fiero
Publicaba un Lictor en tal instante;
Pregon declamatorio, horripilante,
Que por curioso, trascribirlo quiero.

—«Crímen atroz, decia,
Es el de ese malvado:
Crímen que pide espïacion tremenda;
Crímen de *Lesa Majestad* llamado.
Con ademan osado
Del gran Emperador rompió la lira,
Cuando inspirando Génio sin segundo
La hacia excelso resonar, cual nunca
Lira ninguna resonó en el mundo:
Y no contento con romperla impío,
Llevó su desvarío
Hasta el extremo de insultar adusto

Al Augusto Neron, el siempre Justo,
El Divo, el Sacro, el Inmortal, el Pío.
Hoy sus respetos quedarán vengados:
Pena igual á la de ese, horrible y fiera,
Al que le imite espera:
Escarmentad en él! temblad, malvados!» —

A sermon semejante, el pobre Reo
Diz que volvió la faz teñida en grana,
Avergonzado al contemplar cual iba
La antes decente, enérgica, expresiva
Elocuencia romana,
Tras lo cual exclamó: «grave mi exceso
Debe sin duda ser, y lo confieso;
Pero si el hecho que mi nombre infama
Crímen de *Lesa Majestad* se llama,
¿Qué diré yo del tuyo, Pregonero,
Cuando así adulas cínico y grosero
Al incendiario que la lira toma
Para cantar la destruccion de Roma,
Y de Gènio le das el nombre injusto,
Y no contento con llamarle Augusto,
Cosa que al fin concibo,
Le titulas á más el siempre Justo,
El Pío, el Sacro, el Inmortal, el Divo?» —

Lo demás de esta Fábula ó conseja,
A tu prudente discrecion se deja,
¡Oh mi Leyente amado!
Mi cuento se ha acabado:
Vé de añadirle tú la moraleja.

FIN DEL LIBRO QUINTO.



LIBRO SEXTO.

FABULA CXXVI.

EL FUEGO Y EL AGUA.

Puesto al fuego cierto dia
Con Agua un Puchero estaba
Muy caliente;
Y al calor que recibia,
El Agua se evaporaba
Lentamente.

El Fuego, como enemigo
Que es del Agua, estaba loco
De contento,

Al verla allí, como digo,
Irse en vapor poco á poco
Por el viento.

—«¿Con que eres tú, le decia,
La que á apagarme se lanza
Tantas veces?
Pues ahora llegó ya el dia
De tomar de tí venganza,
Y con creces.

Hoy pagarás las injurias
Que me ha causado prolija
Tu ira fiera,
Pues no temo ya tus furias,
Viéndote en esa vasija
Prisionera.»—

Dijo, y siguió con gran calma
Dándole calor ligero
Lentamente;
Y al Agua se le iba el alma
Por la boca del Puchero
Tristemente.

Si el Fuego así, poco bravo,
En su prudente tardanza

Prosiguiera,
No dudo que al fin y al cabo
Su apetecida venganza
Consiguiera.

Por desgracia, pareciòle
Que debia estar su fragua
Más caliente;
Y un soplo al Cierzo pidióle,
Y empezó á bullir el Agua
Prontamente.

Alegre al oir sus sones,
Redobló su llama ciego
Como él solo;
Mas saltando á borbotones,
Cayó el Agua sobre el Fuego,
Y apagólo.

—«¿*Vés*, ella le dijo, *el luto*
En que se halla tu esperanza
Convertida?
Pues siempre dará igual fruto
La pasion de la Venganza
Maldecida.

Malísima consejera
Vino la ira á cegarte,
Fuego y todo:
Mejor perdonarme fuera,
Que no dañarme y dañarte
De ese modo.»

FABULA CXXVII.

EL CUERNO Y JÚPITER.

A MI QUERIDO AMIGO

el distinguido literato

DON JOAQUIN JOSE CERVINO.

Diz que una vez á Júpiter el Cuerno
Se quejó amargamente,
Llanto vertiendo tal..... que ciertamente,
Siendo él tan duro, no seria tierno.

—«Una gracia, Señor, vengo á pedirte,
Añaden que le dijo, y no te asombre
Lo que voy á decírte;
Pero voy á morir..... no hay que reirte,
Si no tienes á bien mudarme el nombre.
¡Es tan feo el que tengo! ¡Es tan cargante
El retintin eterno
Con que, en vez de decir el vulgo loco
Esto no vale nada ó *vale poco*,
Repite sin cesar: *no vale un Cuerno!*»

—«Broma es esa en verdad pesada y fea,
Júpiter contestó: ¿pero qué nombre

Quiéres que yo te dé, si al fin el hombre
No ha de formar de tí mejor idea?»

—«Habla siempre tu labio,
Replica el Cuerno, como siempre sábio;
Mas yo sé la razon de mi embolismo:
¿Qué te cuesta mandar, y eso me basta,
Que en vez de *Cuerno*, me apelliden ***Asta,***
Lo cual suena mejor, aunque es lo mismo?»

—«Concedido! contesta el Dios clemente;
Pero sea ese nombre solamente
Para usarlo en tu pró quien hable culto,
O al ropage se atenga más que al bulto,
Puesto que en lo demás, mi fallo eterno
Es, ha sido y será, que eternamente,
Aunque te llamen *Asta*, seas *Cüerno.*»—

Cosa análoga yo, caro Cervino,
A sentenciar me inclino,
Si veo un Zapatero encopetado
Intitularse Artista de calzado,
O un Tabernero Comerciante en vino:
¿Pero porqué moteja mi malicia
Al Zapatero ya, ni al Tabernero,
Cuando se llama Artista *aun el Torero,*
Y el Verdugo Oficial de la Justicia?





FABULA CXXVIII.

EL SULTAN:

idea tomada de una anécdota anónima.

A MI DISTINGUIDO PAISANO

el erudito y digno sacerdote

DON NICOLÁS SANCHO.

Quiso comer un dia
Cierto Sultan faisanes,
Y comerlos no pudo
Por no encontrarlos nadie.

—«Ay! dijo entristecido:
Bastaba á mi gaznate
Tener hoy ese gusto
Para sin él quedarme!

¿Cómo ha de ser Dios bueno
El que así se complace
En excitar deseos
Condenados á aguarse?»—

Dichas estas palabras,
Entra un Esclavo, y trae
Un gran plato en que vienen
Las anheladas aves.

El Sultan que del Cielo
Blasfemaba poco antes,
Exclama: «¡ay qué delicia!
Comamos: DIOS ES GRANDE!»—

Así con voz impía
Suele del Cielo hablarse,
Segun nuestro capricho
Se frustra ó satisface.

DIOS *entretanto arriba*
Eterno, inalterable,
En todo tiempo es justo,
En todo tiempo es grande.

———

FABULA CXXIX.

LOS BAÑOS

Enfermo y cabizbajo tenía Doña Tecla
Un Niño á quien amaba con delirante afan,
Y al verle tan malito, llamó para curarle
A dos insígnes Médicos: Don Lesmes y Don Juan.

Don Lesmes fué el primero que á la llamada vino,
Y baños y más baños al Niño recetó;
Y luego llegó el otro, y examinó al paciente,
Y baños y más baños tambien le propinó.

Dictámen tan acorde creyólo buen presagio
La Madre, que hizo un cubo con agua preparar;
Mas le ocurrió una duda, pues ellos no dijeron
Si fria ó si caliente debia el agua estar.

Preciso fué en el acto salir de tal apuro,
Y al Médico Don Lesmes segunda vez llamó;
Y vino y dijo: «el agua la debe tener fria,
Lo que se llama fria!, ó le matais sinó.»

—«Matarle? Cielo santo! exclama entonces ella:
No, no! yo quiero en todo la Ciencia respetar.»—

Y fuese el buen Don Lesmes, y la cuitada Madre
Agua del pozo fria mandó luego sacar.

En esto, cuando al Niño desnudo ya tenía,
Hete que el otro Médico volvió á todo correr,
Diciendo: «¡Ay mi Señora! ¿pués no se me olvidaba
Deciros que los baños calientes han de ser?»

—«Cómo calientes?»—«Vaya!»—«Pero Señor... ¡si ahora
Acaban de decirme que el agua debe estar....»
—«¿Fria, quereis decirme? ¡Por Dios, Señora mia!
¿Quereis matar al Niño? ¿queréisle asesinar?»

—«Pues esta si que es tecla, exclama Doña Tecla,
Y tal que no me suena lo que se llama bien!
¿Con que si el baño es frio, le mato sin remedio,
Y si es caliente el baño, se va á morir tambien?

Entonces, Señor mio, dejadme sin tardanza,
Que Dios sabrá mi cuita compadecer al fin,
Y ya no quiero baños, ni frios ni calientes,
Ni ha de probar el agua mi pobre Chiquitin.»—

Dijo, y cojiendo al Niño, metióle en su camita,
Y allí cuidóle mucho, y el pecho allí le dió;
Y el Coronista añade que al cabo de tres dias,
Sin Médicos ni baños, curado al fin le vió.

FABULA CXXX.

EL TORDO PARLANCHIN.

—.—

A MI ANTIGUO GEFE, MAESTRO Y AMIGO

el Excmo. Señor

DON JOSÉ MARIA FERNANDEZ DE LA HOZ.

Cuando á tu lado yo, diez años hace,
Sometido á tus órdenes, vestía
La de austero Fiscal toga sombría,
Pude una noche, y excepcion fué grata,
Respirar un instante,
Quitándome procesos de delante,
Dado ya punto á mi tarea ingrata.
Empezó entonces á ocupar mi mente
El espantoso abuso
En que degeneraba entre nosotros
De la fácil palabra el fácil uso,
Sobre todo en la Corte de Castilla,
Y exclamé: «ya el exceso es reprensible,
Y no se ha de escapar, si me es posible,
Sin su correspondiente Fabulilla.»
Y dicho y hecho: con presteza suma

Tomé, La Hoz, *la pluma,*
Pluma por cierto de perfil muy gordo
(Como que era la misma que de dia
Para extractar procesos me servia);
Y en diez minutos escribí mi Tordo.
Y ahora digo yo: pues se halla escrito,
¿A quién dedicaré mi Apologuito
Sino á tí, buen La Hoz, *que de facundia*
Y de elocuencia natural dotado,
Nunca como Fiscal ó Diputado,
Ni de Ministro en el brillante asiento,
En tu instinto sagaz y gran talento,
De tu fácil palabra has abusado?
Oyelo, pues, y escucha al tiempo mismo
La malhadada causa
De tanto y tanto perorar sin pausa;
Mas cuenta con caer en otro abismo:
Yo quiero discusion, y á puerta abierta;
¿Pero no puede abrírsele la puerta
Sin tan horrendo atroz charlatanismo?

Si mal no recuerdo ahora,
Tenia cierta Señora
Un Tordo tan hablador,
Que con perdon del Lector,
Y con perdon de la bella,

Hablaba mucho más que ella,
Y eso que no era Letrado,
Ni siquiera Diputado;
Pero en fin, era avechucho
Que charlaba mucho, mucho,
Bien que él propio no entendía
Ni aun lo mismo que decía.

Lo más extraño del cuento
Es que hablador tan sin tiento
Solo hablaba á condicion
De ponerle en el balcon,
Pues no estando allí la jaula,
Callaba y se hacia el maula,
Sin que su Dueña lograse,
Por mucho que se empeñase,
Oir de él un solo acento
En ningun departamento
De los muchos que tenía,
Desde que en él le metia.

Deseosa de apurar
La causa de tal azar,
Fué un dia el Ama al balcon
Cuando con más decision
Estaba el Tordo charlando;
Y hácia la calle mirando,

Vió una multitud de gente
Que de la acerca de enfrente
Llegaba á su misma puerta:
Gente con la boca abierta
Que estaba al Pájaro oyendo,
Su eterna charla aplaudiendo
Con entusiasmo el más loco;
Y eso que nadie tampoco
Ni una palabra entendia
De lo que el Tordo decia,
A no ser que alguno crea
Que la palabra es idea,
Aun proferida al tun tun...
(Cosa bastante comun
En habladores sin tiento):
Pero volvamos al cuento.

El Ama que aquello vió,
Cojió la jaula, y la entró
Con el Pájaro en la Sala;
Y él, de mudo haciendo gala,
Volvió, no sin pesadumbre,
Al silencio de costumbre:
Mas hete aquí que su Dueña
En que lo rompa se empeña,
Haciendo inmediatamente
Subir arriba la gente

Que abajo habia quedado.
El Pájaro entusiasmado
Vé la gente que se cuela,
Y charla que se las pela,
Poniéndose ronco y todo
Al verse aplaudir de un modo
Cual nunca lo habia sido:
A poco, como al descuido,
Hace á la gente una seña
La ya susodicha Dueña;
Y viendo á aquella marchar,
Vuelve el Pájaro á callar
Al quedar la estancia sola.

El Ama dice:» hola, hola!
Esta maldita alimaña
Se le parece en lo extraña
A mi muy querido Esposo,
Hablador el más furioso
Del Congreso en el salon,
Cuando en pública sesion
Tiene arriba gente mucha
Que sus palabras escucha,
Y hombre que nunca habla nada
Ni aun en la más empeñada
Interesante cuestion,
Cuando desde el tal salon

Tendiendo miradas yertas,
Vé las Tribunas desiertas.
¿Qué mucho, pues, que ese Tordo
A mi ruego se haga el sordo
En lo tocante á charlar,
Cuando le encierro en lugar
Donde le falta la gente
Que hace á mi Esposo elocuente?
Volvámosle á su balcon,
Ya que así los tiempos son;
Y á un amigo que yo sé
Este caso le diré,
Para que con prez y gloria
Consigne el hecho en la historia.» —

Yo que esto oí, dije: *no*!
Historias no escribo yo,
Sino hipotéticos casos
Para enderezar los pasos
De gente que va extraviada,
Sin aludir nunca en nada
Al sujeto mas remoto.
Venga el hecho: yo lo acoto;
Mas conste á la Heróica Villa
Que á nadie quiero aludir,
Sino tan solo escribir
Una mera Fabulilla.

FABULA CXXXI.

EL CANDIL.

Querido amigo Fabio:
Si por ventura hallares algun Sábio
Que vano y ostentoso sin segundo
Alarde vaya haciendo por el mundo
De su grande sabér y su talento,
Refiérele este cuento.—

Cierto Candil un dia.....
Digo mal, una noche, ardiendo estaba
De una Cocina en la mansion umbrosa,
Y admirando su luz esplendorosa,
De este modo exclamó: » ¡Por vida mia,
Que otro mueble cual yo, de ningun modo
Lo hay en el mundo todo!
¿Quién conmigo compite
En alumbrar al hombre iluso y ciego,
Y en evitarle, si mi luz le entrego,
Que en la senda del mal se precipite?
A mí se debe, y solo á mí, que vea
De su estancia peor en lo más hondo

Cuando afloja tal vez todos sus gonces,
Pudiéndose de mí decir entonces
Que alumbro allí de su conciencia el fondo.
¿En dónde hay gloria cual la gloria mia?
Yo al hombre auxilio en su mayor apuro,
Y en su rincon más hondo y más oscuro,
Émulo del gran Sol, le traigo el dia.»

De este modo decia exactamente
El bueno del Candil, vano sin tasa,
Cuando el Amo de casa
Que le oia impaciente,
Viendo acabado su charlar prolijo,
«¡Pobre Candil! le dijo:
Si es verdad que tu llama es placentera,
No para mí, que tengo al fin bujía,
Y aun gas para alumbrar la casa entera,
Sino para el Criado y Cocinera,
A los cuales podrás en todo caso
Evitar por ventura algun fracaso
Con tu luz mortecina,
¿No lo debes á mí, que con deleite
Te doy torcida, y además aceite,
Por no gastar esperma en la Cocína?
Podrás en lo que dices ser exacto;
Pero si es esa luz lo que te engríe,

Con un soplo no más que yo te envie,
¿No puedo yo quitártela en el acto?»

El Amo, dicho aquesto,
Dió con airado gesto
Un soplo no muy fuerte,
Pues para luz tan pobre era excusado,
Y el mísero Candil quedó apagado,
Sufriendo oscura y merecida muerte.—

No te engrias jamás con tu talento,
Pues aunque raye en singular portento,
No sin razon arguyo
Que lo debes á Dios, y que no es tuyo.
Yo al menos, desde el dia
En que ese lance oí, pienso y medito
En el que el Génio y el Sabér envia;
Y para no incurrir en adelante
En la nota de altivo ó de pedante,
No cesan nunca de exclamar mis lábios:
«Otros tantos candiles son los Sabios.»

———

FABULA CXXXII.

EL ÁGUILA Y LOS LAGARTOS:

idea tomada de una de las Máximas publicadas por el seudónimo Moralinto.

A un alto Monte voló
Un Águila, y puesta allí,
Dijo: «¿quién sube hasta aquí,
Sino solamente yo?» —
Mas luego á un Lagarto vió
Con otros Lagartos viles
Trepar á la cumbre á miles,
Y «ay! exclamó: ¿qué hacen estos?
¿Conque á los más altos puestos
Suben tambien los Reptíles?»

FABULA CXXXIII.

EL ANDALUZ EN PEKIN.

Por quererse lucir hablando en chino,
Cuando apenas sabía hablar romance,
Ocurrióle en Pekin cierto percance
Al andaluz Paulino;
Y le estuvo muy bien.—Oid el lance.—

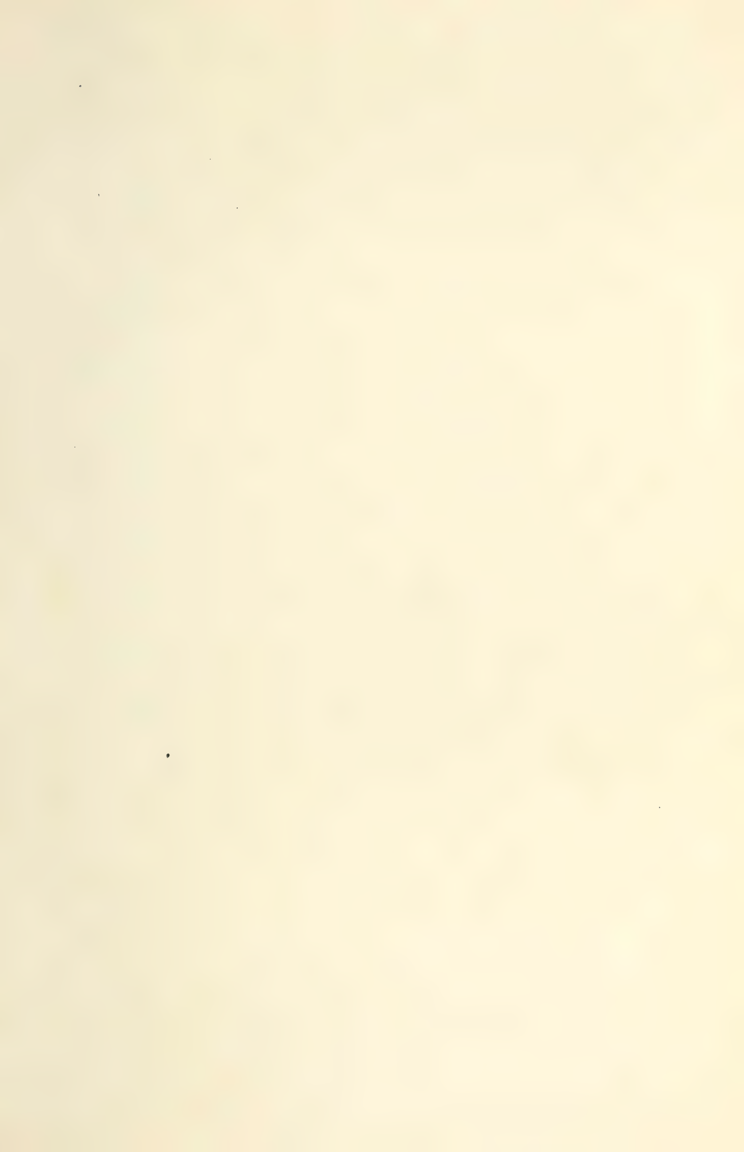
Dos Chinas, ambas Madres y ambas bellas,
Divertian sus cuitas y querellas
Cada cual con su Niño,
A quien mostraban singular cariño.
Viólas el Andaluz, y vió con ellas
A los Maridos de ambas; y creyendo,
Por lo que estaba viendo,
Que eran todos *Compadres* y *Comadres*
Como se entienden allá en Andalucia,
Quísoles indicar con un saludo
Que comprendía el amistoso nudo
Que enlazaba á los cuatro, y no sabía.
Entonces dijo para sí: «¡qué diablo!
¿No es *Compadre* y *Co padre* un nombre mismo?
Pues sin más embolismo,

Digo *Co* lo primero, y luego hablo:
Y pués ellos son Chinos y ellas Chinas,
En lugar de *Co-padres* y *Co-madres*,
Los llamaré *Co-chinos* y *Co-chinas.*»

Y dicho y hecho: el Andaluz liviano
Saludólos así, sin mas cumplidos;
Pero uno de los Chinos aludidos
Que entendia muy bien el castellano
(Habia sido Cónsul en Jadraque),
Dijo: «¿así nos saluda el badulaque?
Pues por Dios que me gusta la llaneza!» —
Y sin gastar más tiempo ni razones,
Le rompió de un trancazo la cabeza.

—«Ay! dijo el Andaluz, al verse herido:
¿Quién diablos me ha metido
A encolar con mi *Co* distintas hablas,
Cual Carpintero encolador de tablas?» —

Y yo digo á mi vez: «¿y quien le mete
Al que el francés en castellano copia,
Hilos á introducir de lengua agena
En el telar y urdimbre de la propia?
Tanto atrevido Traductor pelmazo,
¿No merece tambien un buen trancazo?





Lit. de J. DONON, Madrid

LA GUERRA DE LAS GERINGAS

FABULA CXXXIV.

LA GUERRA DE LAS GERINGAS.

A MI ANTIGUO BIENHECHOR Y AMIGO,

el Excmo. Señor

DON PASCUAL MADOZ.

Cansado un dia de bullir travieso,
Renuncié Progresista *á ser llamado;*
Pero tú sabes bien, Madoz *amado,*
Que no por ende renuncié al Progreso.

Desde entonces acá, te lo confieso,
Todos, nefas *ó* fás, *me han geringado,*
Llamándome los unos Moderado,
Y los otros no sé si hasta Camueso.

Yo quise solamente al triste potro
De los Partidos evadirme en casa;
Pero engañóme mi pensar liviano:

Yo un Partido dejé sin irme á otro,
Y merezco muy bien lo que me pasa;
Pero paciencia y barajar... y al grano.

Por calle que no era angosta,
Pero si larga en exceso,
Iba un dia el pobre Bueso
A comprar una langosta.

Llegó al sitio en que jamás
Carne faltó ni pescado;
Pero encontrólo cerrado,
Y hubo de volverse atrás.

Era Domingo aquel dia,
Y de Carnaval por cierto,
Y el vulgo en su desconcierto
Ni compraba ni vendia.

En cambio, pues fiesta era,
Reian todos y holgaban,
Y todos se solazaban,
Cada cuál á su manera.

Entre los distintos modos
Que de divertirse hallaron,

Los de esa calle idearon
El de geringarse todos.

Diversion de majaderos,
Direis tal vez, y es muy justo;
¿Pero qué quereis? Un gusto
Vale más que cien panderos.

A la rociada primera
Que á todos mojó sin tasa,
Buscó cada cual su casa
En una y en otra acera.

Mas luego los muy bribones,
Cuando en sus casas se vieron,
A geringarse volvieron
Por ventanas y balcones.

—«¡Que en estas bromas me halle!
Dijo el pacífico Bueso:
No tendria yo buen seso
Si no dejara esta calle.»

Esto diciendo, merced
A un presentimiento oculto,
Procuró escurrir el bulto,
Arrimado á la pared.

Mirándole los de enfrente,
«Cómo! ¿se larga? exclamaron:
Y á fusilarle empezaron
Con agua fria y caliente.

Agua? Lo dije á fé mia;
Mas puede el yerro ser grave,
Pues Dios solamente sabe
Lo que el menjurge sería.

—«¡Eh, señores! exclamó
La víctima de la fiesta:
¿Qué broma viene á ser esta,
O en qué les ofendo yo?

Mírenme bien á la faz,
Y verán.... no sean porras!
Que en materia de camorras
Soy siempre Moro de paz.»

—«Moro de paz? insolente!
Contestan desde una casa:
Pues entonces, ¿por qué pasa
Por esa acera de enfrente?»

—«¡Ah! dijo él: ¿me han creido
Uno de los otros, eh?

Pues yo les demostraré
El error en que han caido.»—

Esto dicho, apresurado
Movió la planta ligera,
Y trasladóse á la acera
Que estaba al opuesto lado.

—«¿Esas tenemos? Por Cristo!
(Dijeron con furia brava
Los del lado que dejaba):
¿Se marcha allá por lo visto?

Entonces, no es de los propios,
Y se pasa á esos borrachos:
¡Firme á ese tuno, muchachos!
¡Cargad esos telescopios!»—

Y cien geringas á una
Le dieron con tal acierto,
Que el no quedar bizco ó tuerto
Lo tuvo el pobre á fortuna.

—«¡Eh, poco á poco, señores!
Volvió á gritar el cuitado:
Que yo á nadie me he pasado,
Ni desciendo de traidores!

Yo venía, pesiamí,
A comprar una langosta,
Y solo deseo en posta
Largarme luego de aquí.

Y en prueba plena y cabal
De que soy hombre de bien,
Aquí me planto: ¿lo ven?
No puedo ser mas neutral.» —

Dijo; y dando otra carrera,
Fué á colocarse, en sustancia,
A igual y justa distancia
De la una y de la otra acera.

— «¡Eh, chicos! ¿lo habeis oido?
Dijeron unos y otros:
Ni quiere estar con nosotros,
Ni con vosotros se ha ido.

¿Si pensará ese borrego
Que los que luchan rivales
Gustan de gentes neutrales?
Preparen! apunten! fuego!» —

Y prepararon... y ¡zas!
Otra vez le geringaron;

Pero ahora le remojaron
Por delante y por detrás.

—«*¡Ay!* esclamó entonces él:
¿Con que en país dividido
Hay que adoptar un Partido,
Aunque sea el de Luzbel?

Fanáticos y beodos
Por fuerza deben de estar;
Mas yo debo procurar
Que no me geringuen todos.

Por lo demás, Libro pobre
Era aquel sobre la Guerra,
Que yo leia en mi tierra
Lleno de mugre y salobre.

Si dos Naciones, decia,
En lid se traban fatales,
El ser las demás neutrales
Es buena Filosofía.

¿Neutrales, quietas, inertes
Ante la lucha de dos?
Eso será, voto á briós,
Si esas Naciones son fuertes.

Yo al menos, si otro Calmuco
Vuelve la geringa á alzar,
Neutral me haré respetar;
Mas será con un trabuco.»

FABULA CXXXV.

EL GUISADO SIN SAL.

Nadie supo jamás cual supo Bruna
Un guisado arreglar sin gran trabajo,
Con su pimienta y perejil y ajo,
Pero sin sal ninguna.
Notando tal descuido,
Le dijo cierto dia su Marido:
«¿De qué diantre les sirve á tus guisados
Que así los sepas dar condimentados,
Cuando es patente, y á la vista salta,
Que si les falta sal, todo les falta?» —

Lo mismo yo á mi modo
Digo del Cuento propiamente dicho:
Si le falta la sal, le falta todo.

FABULA CXXXVI.

LA BURLADORA BURLADA.

Quien del prójimo se chunga,
Se expone á igual tratamiento,
Como lo prueba este cuento,
Que visto, tiene sandunga.—

Una carta Isabelilla   LLA.»
Mandó un dia á su Galan,   DI-
Con este sobre: «A MI JUAN,   HAR-
EL QUE VIVE EN LA BU-

Hizo reir esto al Majo,
Y tomando otro papel,
Puso el sobre: «A MI ISABEL,
LA QUE ESTÁ EN EL CUAR-
                    TO
                        BA-
                            JO.»

— —

FABULA CXXXVII.

LAS DOS ROSAS.

A MI MUY ESTIMADA AMIGA Y PAISANA,

la distinguida Poetisa

DOÑA DOLORES CABRERA Y HEREDIA DE MIRANDA.

Del insigne ARAGON *dicen que el trato*
Aspero abunda en sin igual rudeza;
¿Mas qué le importa al árbol su corteza,
Si el fruto es bueno, saludable y grato?
Yo por mi parte, Amiga, me glorío
De que ese tu País, áspero y todo,
Sea tambien el mio,
Pués á él le debo la genial franqueza
Qué pródiga me dió Naturaleza,
Y hace latir mi corazon con brio.
De él heredaste tú tambien, DOLORES,
La santa ingenuidad que en tí se admira
Y el odio á la doblez y á la mentira,
Áspides hoy ocultos entre flores.
¿Quién en tus modos de cantar dive
Hace que en dicha y en dolor y en

Todo tu hermoso corazon y alma
Se trasparenten en tus dulces versos?
Mi pobre Poesia
Debes ahora oir, Amiga mia,
Ya que quieren mi estrella y mi fortuna
Que de dos ROSAS *te retrate en una*
De las que Mayo más hermosas cria.

A la Rosa que rie en la pradera
Otra muy bella artificial llegóse,
Y á su lado posóse,
Y comenzóle á hablar de esta manera:

«Mucho siento, amiguita, darte celos
Con mi pompa y beldad; pero es preciso,
Ya que el artista quiso
Tan linda hacerme como á tí los Cielos.

«Mira mis hojas bien, Reina del prado,
En todo iguales á las tuyas bellas,
Y advertirás en ellas
Que de hoy más reino como tú has reinado.» —

Más queria decir la que esto hablaba;
Pero huo de callar, la sombra viendo

Y los pasos oyendo
De una Dama gentil que se acercaba.

Con decir que era Dama y que era hermosa,
Claro está que al Rosal se llegaria,
Y que ávida querria
Hurtarle la mejor, más linda Rosa.

Perpleja un rato y por demás confusa,
Clava al fin en las dos sus negros ojos,
Y atropellando abrojos,
La Reina coje, y además la intrusa.

—«¿No lo vés? dice aquesta: mas la Dama
Que extasiada las flores examina,
Á su nariz divina
Lleva entrambas á dos, y luego exclama:

«¿Qué es esto? ¿Rosa víva se ha fingido
La que ni vida ni perfume tiene?
Yo haré lo que conviene
Con la que tanto osó, que me ha mentido.

«Tú que tienes olor, vén á mi pecho:
Mas ¿qué tengo que ver con tu arrogancia,
Flor vana y sin fragancia,
Qué me engañaste asi? Yo te desecho.»—

La Rosa natural, que á aquella hora
Nada habia á la falsa contestado,
Desde el seno adorado
De la Dama exclamó:» ¡Gracias, Señora!

«Igualarse conmigo pretendia,
Y la leccion le dais que ha merecido:
¿Cuándo ante Dios ha sido
Igual á la Virtud la Hipocresía?»

———

FABULA CXXXVIII.

FLACOS Y GORDOS.

¿Cómo
Vive
Gordo
Paco,
Mientras
Roque
Se halla
Flaco?

—«Como
Comen,
Dice
Paca,
Uno
Berzas
Y otro
Vaca!!...»

—A eso
Dice

Doña
Diega:
«Eres
Tonta,
Y eres
Ciega.

Coman
Vaca,
Coman
Tordos,
Nunca
Flacos
Se hacen
Gordos:

Coman
Berzas,
Coman
Tacos,
Nunca
Gordos
Se hacen
Flacos.

Otra
Causa,

Paca
Mia,
Flacos
Hace,
Gordos
Cría:

Pero
Callen
Metros
Sordos,
Y hablen
Versos
Lúcios,
Gordos.

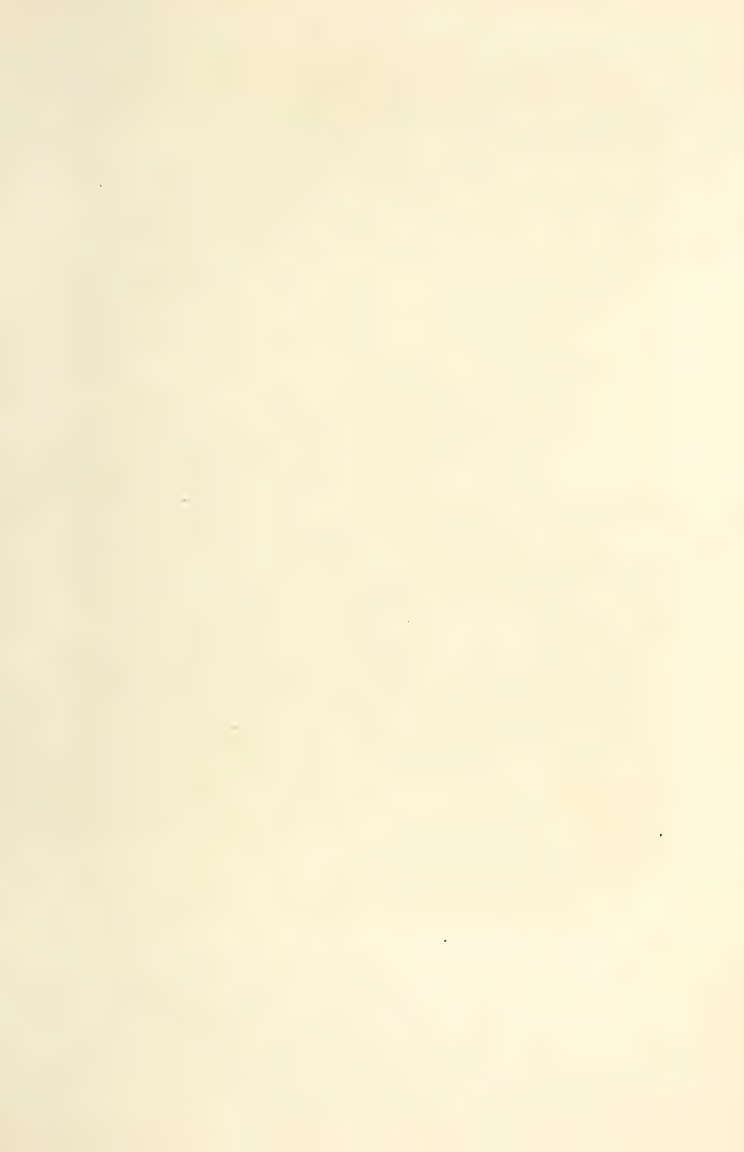
Unos
Tienen
Carne
Flaca,
Aunque
Coman
Mucha
Vaca;

Y otros
Tienen

Gordas
Fuerzas,
Aunque
Solo
Coman
Berzas.

Un pavo se almorzaba Juan Clímaco,
Y estaba siempre flaco,
Mientras Ruperto se almorzaba un tordo,
Y estaba siempre gordo.—

Tén la Naturaleza por amiga,
Y aunque no comas, criarás barriga.





Lit. de J. DONON Madrid

EL BURRO LEYENDO FÁBULAS

FABULA CXXXIX.

EL BURRO LEYENDO FÁBULAS.

———

Leyó no sé en qué parte
Cierto Burro las Fábulas de IRIARTE,
Y las de SAMANIEGO una por una,
Y las de CAMPOAMOR de cabo á rabo,
Y las de TRUEBA y HARTZENBUSCH... y al cabo
No comprendió ninguna.—

Esto prueba, si mal no lo discurro,
Qué comete tal vez un disparate
El que se empeña en desasnar al Burro.

———

FABULA CXL.

NOMBRES Y COSAS.

—«Estoy bien con el esdrújulo
Que breve, enérgico, gráfico,
Se aplica á la chispa eléctrica
Para llamarla *Relámpago*;

Pero me parece estólido,
Insoportable y gaznápiro,
Hacer la Tortuga esdrújula,
Para llamarla *Galápago*.»—

Esto decía Crisóstomo,
No concibiendo que el dáctilo
Cosas indique torpísimas
Qué nada tienen de rápido.

—«¿En pequeñeces prosódicas
Te paras, contesta Pánfilo,
Cuando peores antítesis
Corren sin ningun obstáculo?

Marchar debieran unánimes,
O al menos, de un modo análogo,

Cosas y nombres, y aun sílabas,
Y hasta el acento y el hálito:

¿Pero qué conseguiríamos
Con un lenguaje tan plástico?
Desautorizar la época,
Y armar tal vez un escándalo.

¿Quiéres llamar, por ser rígido,
Embustero al Diplomático,
Puro farsante al Político,
O mero ambicioso al Áulico?

Los nombres son pura fórmula,
Aunque trasparentes, diáfanos,
Puesto que aunque lleven máscara,
A nadie son enigmáticos.

¿Conseguirá cuadrisílaba
Volar jamás como el Pájaro
La Tortuga soporífera,
Aunque la llamen *Galápago*?

Pues entonces siga el vértigo,
Y nosotros atengámonos
A las cosas, no á sus títulos,
Qué estos no importanun rábano.»

———

FABULA CXLI.

LAS DOS CAMAS.

Por cama el duro suelo tenía Fernando,
Y sueño en él estaba tranquílo gozando,
Mientras colchon de pluma Raimundo tenia,
Y en él un solo instante dormir no podia.
«¿Dirásme, preguntóle Raimundo muy triste
En qué tal diferencia tremenda consiste?»—
Y contestó Fernando: «si duermo con calma,
Es porque los cuidados no turban mi alma,
Ni crímenes cometo, ni culpas tan graves,
Qué avergonzarme puedan, cual tú bien lo sabes.
Respóndeme tu ahora, la mano en el pecho:
¿Estás de tú conciencia, cual yo, satisfecho?»

—«*Ay, no!* replica el otro, *y en eso sañuda*
Consiste de mi insomnio la pena sin duda;
Mas de enmendarme trato, y acaso en mi anhelo
Dormir cual tú consiga tranquilo en el suelo,
Ya que no hay por lo visto, segun mi esperiencia,
Descanso ni reposo, sin paz de conciencia.»

FABULA CXLII.

LA PARRA Y SU DUEÑO.

Á MI BUEN AMIGO

el inspirado y elocuente escritor

DON ANTONIO DE TRUEBA.

Por más que la busquemos,
Jamás la Poesia *encontrarémos*
Sino solo en el Bien, *su fuente pia,*
Su luz, su sola guia,
Su único impulso que hasta Dios *la eleva,*
Pues como sabes bien, querido Trueba,
Sin Belleza moral, no hay Poesia.
Si eso, Amigo, es verdad, ¡oh, cuánto y cuánto
Podria ser encantadora y bella
La mas sencilla Fábula, si en ella,
Fueran como su fin, su forma y canto!
¿Porqué yo, que en el bien *busco mi norma*
Para dar á mis Fábulas objeto,
No he de poder jamás el gran secreto
Sorprender, como tú, de darle forma?
¡Oh, cuántas veces mis nocturnas velas
Te han debido una tregua en sus pesares,
Ante esos lindos Cuentos y Cantares
Con que al más triste en su dolor consuelas!
Muy mal mi gratitnd te significo

Condenándote ahora á la lectura
De los versos que en cambio te dedico;
Mas tú ves la intencion del alma mia,
Y en ella, no en mi Fábula, este dia
Al Vate buscarás en forma nueva,
Pués tú lo has dicho, Trueba:
Tambien en un recuerdo hay Poesia.»

En jardin ameno
Verde se ostentaba,
De racimos llena,
Opulenta Parra.

Vino la sequía,
Y con tal desgracia,
Agostóse todo
En la Vid lozana.

Amarilla y mústia,
Triste y cabizbaja,
Pena solo inspiran
Sus marchitas galas.

Vanamente el Dueño
De esmerarse trata
Dia, tarde y noche
En rëanimarla.

De cercano pozo
Vanamente el agua

Con su humor la riega
Y en su humor la empapa.

Abrasado el cielo,
Polvorosa el aura,
Hace el riego inútil
Y la empresa vana.

—»No te canses, dice
La aflijida Planta:
Tú, mí Dueño, ignoras
De mi mal la causa.

Otro es el que puede
Aliviar mis ansias:
Agua de los cielos
Es lo que me falta.»

Dice; y no bien triste
De decirlo acaba,
Repentinamente
Todo arriba cambia.

Una nube, el cielo
Envolviendo en gasa,
Convertida en lluvia
Por los aires baja.

La Naturaleza,
De vigor privada,

Con frescor tan grato
Su vigor restaura.

De la Vid los poros
Se abren y dilatan,
Y en el tronco vuelve
A ondular la sávia.

Hínchense de vida
Las sedientas ramas,
Y unas á otras hojas
Verdes se entrelazan.

Y la Vid recobra
Sus pomposas galas,
Su verdor rïente,
Su boton de nácar.

Con sentido acento,
»*Ay*! el Dueño exclama:
¿Quién al mundo pide
Dicha ó bienandanza?

Mis aspiraciones
Deben ser mas altas:
¿Qué es el bien terreno,
Si el celeste falta?»

——

FABULA CXLIII.

PEROTE Y PERUCHO:

traduccion libre en verso de una anécdota en prosa.

—¿Eres tú, vive Cristo?
Pues venga un apreton! venga, Perote,
Que hace diez años ya que no te he visto.

—¿Qué voz es la que escucho?
Ay que diablo! ¿Perucho?
Si no te conocia! Estás cambiado.

—¿Pues y tú? Vaya vaya! has engordado
De tan estraño modo!
Eso indica, bribon, tu buena vida
Despues de mi partida.

—Hombre! ha habido de todo;
Pero en fin, es muy otro ya mi estado,
Porque ante todo, amigo, me he casado.

—Hombre! mucho me alegro.

—¿Te alegras? Pues no sabes tú la harpía
Que encontré en mi mujer. ¡Vírgen María!
Y me trajo ademas cuñada y suegro.

—Mal negocio en verdad.

—Eh! poco á poco,
Que el negocio fué bueno. ¿Soy yo loco?
Ella, es verdad, me convirtió en monote;
Pero me trajo treinta mil en dote,
Y esto es algo y aun algos, buen Perucho.

—Hombre! me alegro mucho.

—¿Te alegras? Pues verás qué de altibajos
Tiene esta vida ruin, toda trabajos.
Esos treinta mil duros que te digo...
Ya ves si son dineros!
Los gasté todos en comprar carneros,
Y ay, mi querido amigo!
Comprarlos buenos sin fallar ninguno,
Y morirse despues de la morriña,
Vino á ser todo uno.
Eh! ¿qué tal? ¿quedaria yo contento?

—Hombre! mucho lo siento.

—¿Lo sientes? Pues verás en qué alegrias
Se trocaron percances tan crueles:
Yo al pronto eché á llorar como un Macias;
Pero luego observé que aquellos dias
Escaseaban por demás las pieles,
Y entonces dije allá para mi sayo:
«¿Conque las pieles son tambien dineros?
Pues nada, nada! á desollar carneros!»—
Y desollélos, y ¡verás qué ensayo!
Verás qué suerte, chico!
Habia en comprar pieles tal empeño,
Que recobré otra vez... ¡parece un sueño!
Los treinta mil del pico.

—¿Los treinta mil?

—Cartucho tras cartucho.

—Hombre! me alegro mucho.

—¿Conque te alegras? Pues verás si es negro
El triste adagio que siguió á mi alegro.
Ese dinero... ¡así quedará manco
El dia en que lo hice! convertilo
En billetes de Banco,
Para estar de cuidados mas tranquilo;
Y anoche, anoche mismo... ¡horrible noche!

Prendióse fuego en mi soberbia casa,
Y antes que las geringas acudiesen,
Quedó todita convertida en brasa.
¿Pero qué mas geringa en tales bretes
Que la de ver quemarse mis billetes,
Sin salvarse uno solo en mi aposento?

—¿Ni uno solo?

—Lo mismo que lo digo.

—Hombre! mucho lo siento.

—Sí? pues escucha lo mejor del cuento,
Y verás cómo al fin bailas conmigo.
En aquella avería
Que en humo convirtió la hacienda mia,
Lloré otra vez, y hasta me dí un cachete,
Al verme de ricote hecho un pobrete;
Mas registrando de la casa el centro,
Ví despues... ¡oh placer inesperado!
Que se habia tambien allí quemado...
¿Quién dirás? mi mujer que estaba dentro.

—Qué diablo! ¿tú mujer? ¿la horrible harpía
Que en faltarte á la fé se divertia,

Y te trajo además cuñada y suegro?
Hombre! mucho me alegro.

—¿Pues no te lo decia?
Esta vida, Perucho, y va de arenga,
Es, atendido su color, zambáiga,
Pues no hay en ella bien que mal no traiga,
Ni mal al cabo que por bien no venga.

FABULA CXLIV.

LA SIERPE Y LA ABEJA.

A un mismo Arbusto llegaron
La Sierpe y la Abeja, y de él
Una veneno, otra miel
Las dos á un tiempo sacaron:
Con eso me recordaron
Que hay Libro de ciencia lleno
Que leen el malo y el bueno,
Sacando diversamente
El bueno, miel solamente;
El malo, solo veneno.

FABULA CXLV.

EL INGRATO.

AL EXCMO. SEÑOR

DON LUIS JOSÉ SARTORIUS,

CONDE DE SAN LUIS.

Favores otro tiempo te he debido,
Y recordarlos hoy me es lisonjero,
Hoy que te veo del poder caido,
Y ya favor de tu poder no espero:
¿Mas cómo probaré, CONDE *querido,*
Que soy agradecido y Caballero?
Fabulando contigo un breve rato
Sobre el triste papel del hombre ingrato.

Tres solemnes malvados y bribones
De Jove ante el dosel comparecieron,
Y sin cambiar de sér ni inclinaciones,
En buenos convertirse pretendieron:
La cosa era difícil, bien mirada;
Mas ¿qué es difícil para Jove? Nada.

—«Yo, le dijo el primero, soy un hombre
A matar á otros hombres avezado;
Pero me cansa de asesino el nombre,
Y quisíera matar, mas siendo honrado:
¿Cómo podría yo, Jove divino,
Ser un hombre de bien, siendo asesino?»

—«Aunque es la tuya inclinacion funesta,
Júpiter le responde, es corregible:
En vez de inmolar hombres, ¿qué te cuesta
En otros ejercer tu saña horrible?
Hombre de bien en todo hacerte quiero,
Sin dejar de matar: sé carnicero.»

—«Perfectamente! contestó un Poeta
Satírico, procaz y maldiciente;
Mas yo nunca gocé dicha completa,
Sino clavando al prójimo mi diente:
¿Cómo podria yo mi infame oficio
Seguir de la virtud en beneficio?»

—«Fácil es, le contesta el Númen santo,
Ceñirte de laurel muchas coronas,
Si ese tu ingenio, de que abusas tanto,
Prescinde de morder á las personas:
En lugar del vicioso, ataca al vicio,
Y en bueno trocarás tu infame oficio.»

—«Bien! muy bien!, dice el otro (el tercer nene
De los tres consabidos perillanes);
Mas ¿qué remedio mi dolencia tiene,
O cómo podrá ser que tú la sanes?
Ingrato soy, y serlo es de mí agrado;
Pero quiero tambien ser hombre honrado.»

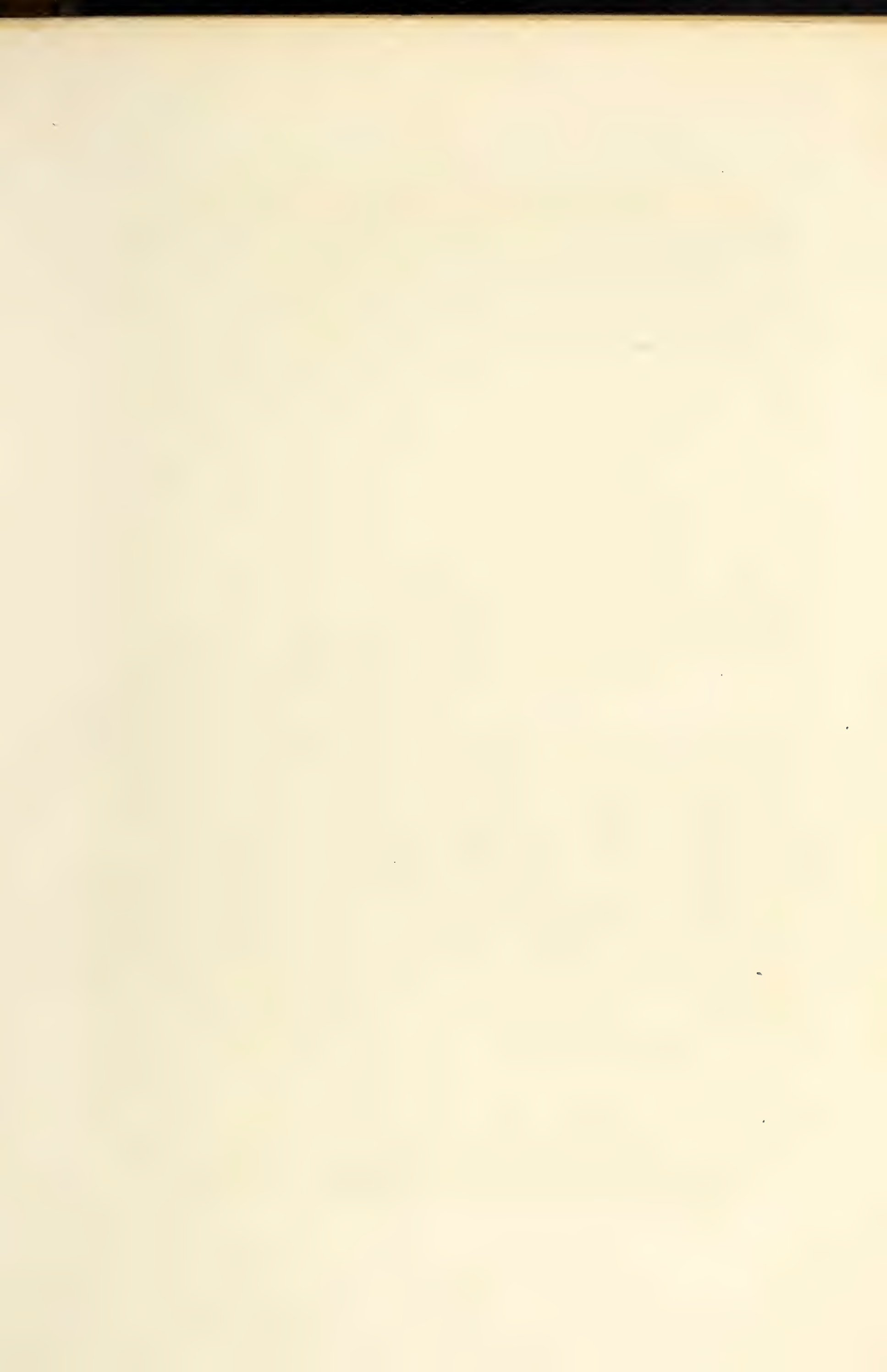
—«El caso es, dice Jove, que no alcanza
Mi supremo poder á hacerte bueno:
No hay vicio que resista á mi pujanza,
Cuando senda mejor seguir le ordeno;
Mas nunca puedo, aunque en verdad lo trato,
Hacer hombre de bien al hombre ingrato.»

FABULA CXLVI.

EL BARCO Y EL RIO.

De piedra, ya con exceso
Cargado un Barco, esclamó:
»¿Será posible que yo
Lleve en paciencia este peso?»
El Rio dijo: «¿qué es eso?
Tú que te quejas así,
¿Cómo te olvidas de mí,
Cuando vés, por Belzebú,
Que llevo el peso que tú,
Y además te llevo á tí?» —

El mal propio es un dolor;
Mas ¿por qué se ha de olvidar
Que pueden otros cargar
Con desventura mayor?





Lit. de J. DONON, Madrid

LA GUERRA ENTRE LAS AVES Y LOS BRUTOS.

FABULA CXLVII.

LA GUERRA ENTRE LAS AVES Y LOS BRUTOS.

AL EXCMO. SEÑOR

DON FRANCISCO SERRANO Y DOMINGUEZ,

CONDE DE SAN ANTONIO,

Capitan General de la Isla de Cuba y Senador del Reino.

De escaso patriotismo
Acusa cierto Autor al Periodismo,
Cuando en tiempos de lid con gente extraña
Cifra todo su empeño y sus afanes,
Ya en hablar de los planes
Que tienen relacion con la campaña,
Ya en anunciar el dia y el momento
En que este General ó aquel Caudillo
Van su gente á poner en movimiento,
Con otras cosas mil, sobre las cuales
Conviene que no tenga el enemigo
Ni el mas ligero indicio en casos tales.
Yo por mi parte con SISMONDI *creo*
Que puede realmente ese deseo
De anticipar noticias un DIARIO

Acreditar su afan de mercenario,
Y aun de Lesa-Nacion hacerle reo.
¿Por qué, pues, no traer un ejemplito
De lo que puede dar en consecuencia
Esa, que es por lo menos imprudencia,
Aun cuando en la intencion no haya delito?
Lo que ahora necesito
Es, SERRANO, *que tú me dés licencia,*
Ya que mis fines vés buenos y sanos,
Para poner mi Apólogo en tus manos.
Bravo siempre en la lid, y juntamente
Orador elocuente,
Sabes, mejor que yo, cuándo es llegada
La ocasion en que debe hablar la lengua,
Y la en que siendo los discursos mengua,
Debe el labio callar y hablar la espada.
En hora, pues, del todo afortunada
Y con feliz estrella
Habré escrito mi Fábula, si en ella
Llego, CONDE, *á probar, cual me prometo,*
Cuánto importa en las guerras el secreto,
Y si en quien tal asunto te dedica
Vés las sincera fé con que te indica
Su amistad, su cariño y su respeto.

Con reinar en los aires no contenta
El Ave augusta que domina en ellos,

Quiso añadir con su ambicion un dia
La baja tierra á su absoluto imperio.

Irritado el Leon, al ver que existe
Quien de los bosques le disputa el cetro,
Sus bravas huestes á la lucha apresta,
Y del Aguila audaz acepta el reto.

Esta sus Aves de rapiña todas
Convoca de la noche en el silencio,
Y el plan con ellas de la lid dispone
Que les ha de dar gloria y triunfo cierto.

La cosa es muy sencilla: por muy bravos
Que sean el Leon y sus guerreros,
No han de escalar la atmósfera tras ellas,
Privados todos, cual lo están, de vuelo.

Ellas en tanto con sus alas cuentan
Para mecerse en el espacio inmenso,
Cayendo abajo en ocasion propicia,
Y allá arriba á su vez tornando luego.

Las copas de los árboles mas altos
Pueden darles tambien, libre de riesgo,
Descanso en su volar, y sitio al caso
Para estar todas en contínuo acecho.

De esta manera, en perdurable alarma
El cuadrúpedo bando siempre puesto,
No ha de poder de dia ni de noche
Disfrutar de reposo ni un momento.

Con esto han de agotar sus fuerzas todas
El Leon y los suyos, y con esto,
Cuando sueño y cansancio al fin los rindan,
A pico y garra acabarán con ellos.

Aprobada la idea, se preparan
Las Aves á la lid; pero es el cuento
Que como son al fin Pájaros todas,
Ninguna puede el plan guardar secreto.

Esta lo grazna, aquello lo chirría,
Estotra lo preludia... y dicho y hecho:
Todo Pájaro al fin el plan publica,
Desde la Alondra al último Gilguero.

Advertido el Leon de lo que pasa,
Gracias á irlo cantando y repitiendo
Veinte ó treinta Gorriones, una alianza
Con las Serpientes forma en lazo estrecho.

Estas, sus prevenciones observando,
Se enroscan con sigilo y gran misterio

En los copudos árboles, ocultas
Entre sus ramas y follaje espeso.

Hace luego subir á lo más alto
De cada cual un Mono al descubierto,
Diciéndoles que insulten á las Aves
Con sus burlas, sus muecas y sus gestos.

A los demás vasallos que le siguen
Les manda dar gemidos lastimeros,
Suponiéndose enfermos de una peste
Que por sus culpas les envia el Cielo.

De ese modo, en cada árbol hay un Mono,
Y dos ó tres Culebras por lo menos,
Y al pié un Oso, un Chacal ó una Pantera,
Gritando con dolor: «ay, que me muero!»

Los Gorriones que escuchan sus quejidos,
Van al Águila al punto con el cuento,
Y ella exclama: «¿es posible?» y ve á un Monazo,
Que le enseña los dientes con desprecio.

—«Insolente!» dice ella, y baja á plomo,
Siguiéndola furioso el bando aéreo;
Y al querer cada cual pillar un Mono,
Sale una Sierpe, y se le enrosca al cuello.

Apresadas asi las Aves todas,
Vienen consigo y con su lazo al suelo,
Y allí el Leon y hasta los Monos mismos
Dan á todas, es claro, fin sangriento.

El Leon, sin embargo, generoso,
Al Aguila perdona, satisfecho
Con haber sus ejércitos vencido,
Y al darle libertad, le dice aquesto:

—«Señora, vuestros súbditos son bichos
Que pecan por demás de noticieros:
Si volveis otra vez á hacerme guerra,
No olvideis la leccion: enmudecedlos.—»

Ahora bien, PUBLICISTAS *de mi alma:*
Yo no os llamo Gorriones ni por pienso;
Pero algo de mi Fábula os atañe:
Deducid su moral, pues sois discretos.

———

FABULA CXLVIII.

LA FAMILIA:

idilio doméstico,

DEDICADO Á LA EXCELENTE ESPOSA Y MADRE,

mi muy estimada paisana y amiga

DOÑA GREGORIA GARCÉS DE VILLACAMPA.

EL HIJO.

¡Madre del alma mia,
Madre del alma!
¡Cuánta ternura encierran
Estas palabras!
¿Qué Poesía
Dice lo que ellas, Madre
Del alma mia?

LA MADRE.

Elocuencia esas voces
Sin duda tienen;
Pero hay otras palabras
Más elocuentes:

Madre del alma,
No expresa lo que un *¡Hijo*
De mis entrañas!

EL PADRE.

Perdona, Esposa mia,
Si te recuerdo
Que hay palabras que acaso
No valen menos:
¿No es delicioso
Al que te llama *Esposa*
Llamarle *Esposo?*

LA HIJA.

Padre, por esa regla,
Debo deciros
Que hay tambien otros nombres
Muy espresivos:
¿No es un vocablo
Suavísimo el de *Hermana,*
Dulce el de *Hermano?*

EL POETA.

No sigais disputando
Sobre esas cosas,

Padres, Hijos, Hermanos,
Madres y Esposas:
  No hay Poesía
Que exprese lo que expresa
La voz Familia.

FABULA CXLIX.

LA PRIMERA VID;

idea tomada de una leyenda árabe.

———

Cuando Jove plantó la Vid lozana,
Quiso ante todo que ostentara alegre
Su vestimenta en pámpanos galana;
Y su idea feliz llevando á cabo,
Con pura sangre la regó de un Pavo,
Pomposo en cola, mas de cholla vana.

Viendo aquello un Monillo, con mal tono
De Jove se rió; y el Dios airado
Matóle al punto de la Cepa al lado,
Y con la sangre la regó del Mono.

Vió el Leon en tal hecho tristemente
Una accion que de Númen tan clemente
Parecióle no digna, y reprendióla;
Y Jove entonces, de furor ya rojo,
Junto á la Vid le acogotó en su enojo,
Y en régia sangre del Leon rególa.

—«Bravísimo! Señor! dijo el Marrano:
Esa sí que es accion de Soberano
Que sabe en todo obrar con buen acuerdo.»

—«Te burlas? exclamó Jove divino:
Pues muere ante esa Vid! muere, Cochino!»—
Y con la sangre la regó del Cerdo.

Desde entonces acá, todo el que bebe
Ya sea Valdepeñas, ya Garnacha,
Ya cualquier otro vino, se emborracha,
Si apura el trago que apurar no debe.
Cuatro grados entonces ¡suerte fiera!
Tiene su borrachera:
En el primero, se enrojece un poco,
Ni más ni menos que del Pavo el moco;
En el segundo, canta y habla á solas,
Haciendo como el Mono cabriolas;
En el tercero, asusta á todo el mundo,
Como Leon rugiendo furibundo;
Y en el último... pof! *se tumba... es llano:*
A dormir y roncar como un Marrano.

FABULA CL.

EL VERSO Y LA PROSA:

refutacion de la doctrina contraria al metro, contenida en el Curso familiar de Literatura *del célebre* Lamartine.

Á MI QUERIDO AMIGO

D. JUAN DE LA ROSA GONZALEZ.

Tú, que con pluma enérjica y briosa
Escribes bien en verso y bien en prosa,
Y brioso y robusto,
Y dotado de crítica y Buen Gusto,
Vés lo mismo el anverso que el reverso
De la prosa y del verso:
Tú, Rosa, *caro amigo,*
Que indulgente conmigo
Mostrarte siempre sabes;
Más no con mis escritos, cuando en ellos
Faltas vés solamente y faltas graves:
Díme, dándome un sí *redondo y claro,*
O bien un nó *completo,*

Si mi razon se sale ó nó de quicio
En la cuestion que á tu excelente juicio
En la siguiente Fábula someto.

La escena del Apológo presente
Es el Monte Helicon. En él sentado,
Bello el Délfico Dios alza inspirado
Radiante en Genio la sublime frente.
La Lira omnipotente
Con que las fieras doma,
En sus manos se vé: blanda sonrisa
A sus labios asoma:
Su aliento es perfumado cual la brisa,
Cuando las flores ondulante pisa
Y al nardo y al clavel hurta su aroma.

El éxtasis sagrado
Contemplando del Dios enagenado,
Ni una sola se atreve
De las Hermanas nueve
A perturbarle en él, cuando de pronto
Un como ruido de altercado y lucha
A lo lejos se escucha,
Parecido á Huracan que agita al Ponto.
Sobrecojidas ellas
Ante el rumor que por instantes crece,

Dicen todas: «¿qué es esto?» y en las bellas
Sienes de Apolo el lauro se estremece,
Y disipado el inmortal beleño
De su celeste sueño,
El arrobo del Dios desaparece.

—«¿Quién alterca? ¿quién llama
De mi Templo á la puerta?» el Dios exclama
Con voz humana ya, más que divina:
Y entra un Jóven de gracia peregrina,
Y en su pós una bella altiva Dama.
Mútua aversion inflama
Por lo visto á los dos, y á algunos miles
De partidarios que con ellos vienen,
Y el Cielo conturbando en su querella,
Ni aun ante Apolo de reñir se abstienen,
Parte de ellos por él, parte por ella.

—«Silencio! grita el Dios, y hable esa Bella,
A quien apenas osa,
Con mengua ya del varonil denuedo,
Ese Jóven mirar de puro miedo.
¿Quién sois?»

El Joven.

Yo soy el Verso.

La Dama

Yo la Prosa.

Apolo.

No en vano, cuando juntos
A la puerta del Cielo habeis llamado,
Toda mi ardiente inspiracion se ha helado.
¿Y qué quereis de mí?

El Verso.

Justicia pido.

La Prosa.

Y yo tambien.

Apolo.

Hablad.

El Verso.

Esa Doncella
Con sus últimos triunfos se ha engreido,
Y cruda guerra sin cesar me mueve,
Y el cetro de lo grande y de lo bello
A usurparme se atreve.

La Prosa.

Yo no lo usurpo. El Siglo Diez y Nueve
Os destrona, no yo; pensad en ello.

Apolo.

¿El Siglo?

La Prosa.

Lamartine, el gran Poeta,
Lo acaba de decir: *rima ajustada,*
Cadencia acompasada,
Hemistiquios, cesura... ¿quién sujeta
De la Emocion los raptos desiguales
A simétrica ley, á trabas tales?

El Verso.

El Corazon, de la Emocion asiento,
Ritmo tiene tambien acompasado,
Ora lata apacible, ora violento,
Y el Mar cadencias, y armonía el Viento,
Desde el Favonio al Euro arrebatado:
¿No es tambien Lamartine el que eso dice?

La Prosa.

Mas no se contradice,
Aunque lo diga así. Medida justa
Es lo que en vos á la Razon disgusta,
Por no haberla del modo más remoto
Ni en el Mar, ni en el Euro, ni en el Noto,
Ni en el manso raudal que baña el prado,
Ni menos en el *órgano rimado*,
Como ese Autor al Corazon le llama.

EL VERSO.

¿Y quién ha dicho á quien así me infama
Que yo al Génio encadeno y al Buen Gusto,
Cuando á la ley del Metro los ajusto?
¿No es vário mi compás? ¿No me doblego
Del Entusiasmo á los trasportes todos,
Cuando á su santa inspiracion me entrego?

LA PROSA.

Yo puedo el habla, sin auxilios tales,
Engalanar y enaltecer con gloria

EL VERSO.

Yo, en condiciones de primor iguales,
Puedo grabarla más en la memoria.

LA PROSA.

Un paso el Mundo de gigante ha dado
En este siglo *de vapor* llamado;
Y el Metro es para gentes mas sencillas,
Es decir, para el vulgo que cantaba
Cuando la Humanidad iba en mantillas (1).

EL VERSO.

¿*En mantillas* el Mundo, cuando fiero,

---

(1) Expresion del insigne escritor citado.

Tras un Sesóstris, abortó un HOMERO?

La Prosa.

Ese *fiero* es un rípio.

Varios de los recienvenidos.

¡Bien, hermosa!

Otros de entre los mismos.

¡Muera el Verso!

Otros.

¡No tal! ¡Muera la Prosa!

Apolo.

¿Qué es aquesto? ¿Con gritos sediciosos
Volveis el Cielo á alborotar, facciosos?
Rípio en verdad inexcusable ha sido
El *fiero* por el Verso proferido;
Mas bien mirado todo, ¿no le abona
Solo el saber que cuando á hablar se atreve,
Ni la falta mas leve,
Ni el descuido menor se le perdona?

La Prosa.

¿Es decir, que del triunfo la corona
Al Verso discernís en tal porfía?
Otro fallo esperé del sábio Apolo.

APOLO.

¿Y porqué? El lauro es suyo; pero solo
Cuando, ademas de *Verso*, es POESIA.

LA PROSA.

Pues bien prosáico á fé me ha contestado
En cuanto acaba de decir.

APOLO.

¿Qué mucho,
Si aun yo propio me siento acatarrado,
Y eso que soy el Estro, el fuego mismo,
Desde que á entrambos discutir escucho
Y de la duda hundir en el abismo
Cosas que en duda el Corazon no tiene?
Musas, dadme del agua de Hipocrene,
Con néctar preparada,
Una copa colmada;
Y alzad conmigo el fervoroso canto
Que el mismo LAMARTINE alzar solia,
Cuando, mejor filósofo que ahora,
A vosotras y á mí con su sonora,
Con su inspirada voz nos conmovía.
Hoy el ingrato en su Razon resuelve
Lo que sondar á la Razon no es dado,

Y las espaldas con desden nos vuelve;
Mas vosotras sabeis que tal capricho
Tiene su nombre en tiempos de debate,
Y que no hay disparate
Que un filósofo al fin no lo haya dicho.»

El Autor.

A estas palabras que su labio hermoso
Con aspereza hieren,
Otras suceden de inefable encanto;
Palabras ay! que con su rudo canto
En vano remedar mis labios quieren.
De los que nunca mueren
Liba el licor; y de su Lira de oro
Una cuerda primera en blando giro
Brotar hace el suspiro
Que enamorado pecho al aire envia,
Y otra, no la postrera, allá en el seno
De la apretada nube engendra el trueno,
Rico, aun más que en terror, en armonía.
La hermosa Poesia
Con su triunfo sonrie: en torno de ella,
Con agitada ó con remisa huella,
Segun lo piden la ocasion y el turno,

Las Musas danzan á compás: Saturno
El reloj con que mide los instantes
En sus manos abarca;
Y en tanto que del Dios la voz resuena,
Con sus granos de arena
Al divino Laúd sus tiempos marca.

FIN DEL LIBRO SEXTO Y DE LAS FÁBULAS.



ARTE METRICA ELEMENTAL,

Ó SEA

TRATADO ANALÍTICO

DE VERSIFICACION CASTELLANA,

en el cual se explican los distintos géneros de metro en que estas Fábulas se hallan escritas:

DISPUESTO EN FORMA DE DIÁLOGO

entre un Jóven aficionado á las Bellas Letras y el Autor de las mismas Fábulas.



ARTE MÉTRICA ELEMENTAL.

CAPITULO I.

DE LA VERSIFICACION EN GENERAL.

El Jóven.—Buenos dias, señor Fabulista. He visto, no sé dónde, que promete V. para el fin de su obra dar no sé qué *Tratado de versificacion*, explicando al propio tiempo los *distintos géneros de metro* en que sus *Apólogos* están escritos. ¿Quiére V. que yo le ayude en esa tarea?

El Autor.—Con mucho gusto, mi buen amigo. V. es Literato, ¿no es eso?

J.—No señor; pero soy muy aficionado á la *Literatura*, y sobre todo á la Poesía; solo que no tengo apenas principios, ni he recibido educacion literaria propiamente dicha.

A.—Entonces, ¿cómo ha de ayudarme V. en el trabajo á que alude? ¿Llevándome la pluma?

J.—No tal: preguntándole á V. lo que yo ignore, ó aquello en que no me halle muy fijo; y de ese modo, contestándome V. lo que crea del caso, podrán esas preguntas y respuestas, y lo demás que de ellas resulte, producir un *Tratado* tal vez mejor, y sobre todo más entretenido, que él que iba V. á dar por sí solo.

A.—Pues no me disgusta la idea. Haga V. su primera pregunta.

J.—Enhorabuena! Pregunto y digo: ¿en qué consiste que algunos de los versos de V. me suenan muy bien, mientras otros me suenan muy mal?

A.—Hola! parece que tiene V. buen oido.

J.—Bastante regular, sí señor.

A.—Mucho me alegro, pues de otro modo seria inútil proseguir nuestro diálogo. ¿Qué ha de hablarse de sonidos al sordo? Lo que de colores al ciego.

J.—Entretanto, no ha contestado V. á mi pregunta.

A.—Es que esa es una interpelacion del diantre. ¿Qué quiere V. que yo le responda? Si hay versos mios que le suenan bien, será sin duda porque son buenos; y por ser malos, si le suenan mal.

J.—Pero á mí me sucede otra cosa; y es, que aun entre los versos de V. que mejor me suenan, hay algunos que me satisfacen bastante, y otros que.... no sé como decirlo: que no me llenan, ¿entiende V.?

A.—Ay, hijo mio! lo mismo me pasa á mí. Para que un Poema cualquiera sea medianamente aceptable, se necesitan tantos requisitos! Yo, empero, en mi *Tratado de* Métrica, no pensaba tocar esas cuestiones, sino circunscribirme puramente á la parte material y física, digámoslo así, de la *versificacion castellana*: lo demás corresponde á la Estética, ó para que V. me entienda mejor, á la *Filosofía de las Bellas Letras y de las Bellas Artes*, y por consiguiente á la de la Poesía, cuyo principal medio de expresion es el *verso*.

J.—Entonces limitaré mis preguntas á la mera materialidad de este. ¿Es esa sola materialidad lo único en que se ocupa la Métrica?

A.—Sí en verdad, como que es *el Arte que tiene por objeto analizar el mecanismo material del verso y el inherente á la versificacion;* ó sea, *la que enseña á explotar todos los elementos musicales del lenguage, sujetándolo á una forma precisa.*

J.—Comprendo algo de eso que V. dice; pero V. parece hacer ante todo alguna distincion ó diferencia entre el verso y la versificacion, y yo creo que son una misma cosa.

A.—Pues no lo son en realidad, aunque en el modo comun de hablar pueda usarse el un vocablo por el otro. Verso en todo rigor es *la palabra ó combinacion de palabras sujetas á cierta medida,* y versificacion es, ya *el sistema ó modo de expresar lo que se piensa, imagina ó siente, recurriendo al lenguaje métrico,* ya *el conjunto, reunion ó agrupamiento de versos de que consta un* Poema *dado, ó por lo menos alguna de sus partes, llamadas* estancias ó estrofas.

Cada renglon métrico es *un* verso, pero no es versificacion, suponiendo esta siempre como supone *un todo mas ó menos complejo,* en que entran versos *de una misma especie,* ó bien versos *de especies distintas.* Puede, pues, suceder muy bien que en un Poema ó Composicion poética

sean buenos todos sus VERSOS, aisladamente considerados, siendo no obstante mala y aun malísima la VERSIFICACION, por no ser buena la combinacion que de esos mismos versos se haga, ó por repugnar al oido la asociacion de ellos entre sí, ó por rechazar ese maridaje cualquiera otra consideracion análoga.

J.—Ya caigo. Eso quiere decir que el VERSO viene á ser á la VERSIFICACION *lo que la parte es al todo*, mientras la VERSIFICACION es al VERSO *lo que el todo es á la parte*.

A.—Exactamente: ha formulado V. mi pensamiento, más brevemente y mejor que yo. Veo que tiene V. buen entendimiento.

J.—Muchas gracias, señor FABULISTA; pero á mí me ocurre otra duda: ¿es lo mismo VERSO que METRO?

A.—Generalmente hablando, sí señor; mas no si se habla de un modo estricto, porque el VERSO, segun ya he dicho, es *la palabra ó combinacion de palabras sujetas á cierta* MEDIDA, y el METRO es *esa misma medida á que el* VERSO *se halla sujeto*. De aqui la expresion que se lee en la portada de estos APÓLOGOS: «*Fábulas en* VERSO *castellano, y en variedad de* METROS,» es decir, *en medidas distintas unas de otras;* porque en efecto, son estas muy diferentes segun la índole de cada verso.

J.—¿Y qué medida viene á ser esa? O por mejor decir, ¿cuál es su tipo regulador, su unidad ó como deba llamarse?

A.— La unidad métrica del verso es entre nosotros la *sílaba*, asi como en otras naciones, tales como la romana y la griega, lo era el *pié,* ó sea *grupo silábico*.

J.—No comprendo bien eso.

A.—Oiga V. Entre nosotros, y lo mismo sucede en casi todas las naciones modernas, tiene un verso tantos metros ó medidas, cuantas son las sílabas de que consta; pero entre los antíguos no sucedia así, pues estos agrupaban sus sílabas de dos en dos, de tres en tres, de cuatro en cuatro, etc , etc., formando un metro con cada grupo; y de ese modo, resultaban en sus versos tantos metros cuantos grupos habia.

J.—¿Y por qué esa diferencia entre el sistema de versificar antiguo y el sistema de versificar moderno?

A.—Eso seria largo de contar, y este Tratado debe limitarse á la mera versificacion castellana. No crea V., sin embargo, que esta rechace de manera ninguna la division del verso en piés ó grupos silábicos; pero la exposicion de lo concerniente á este punto exijiria muchas explicaciones, y hasta el auxilio de las notas músicas, y aquí no disponemos de espacio para hablar de ello como es debido.

J.—Pues entonces, vengamos al metro representado por la sola sílaba. ¿Cuántas sílabas admiten los versos en la versificacion española?

A.—Si se quiere llamar versos á todos los que pasan por tales, diré que *desde dos hasta catorce*; mas no todos los acepta el oido con el mismo gusto y placer.

J.—Y qué denominaciones se dan á lòs versos, segun constan de más ó menos sílabas?

A.—Las consiguientes á las palabras que en griego ó en latín indican ese mismo número, componiendo con ellas y con las de *sílaba* ó *metro* la voz que debe serles referente. Así, de *dis* ó *bis*, que significa *dos*, y de la agregacion de cualquiera de las dos voces expresadas, se forman las palabras *disílabo* ó *bisílabo* para indicar el verso de *dos sílabas*, ó bien las de *dímetro* ó *bímetro*, que es lo mismo que verso de *dos metros*; de *ter* ó *tria*, significativo de *tres*, las voces *trímetro* ó *trisílabo*, equivalente á verso de *tres metros* ó *sílabas*; de *tetra* ó *quatuor*, que significa *cuatro*, las palabras *tetrasílabo* ó *cuadrisílabo*, ó bien las de *tetrámetro* ó *cuatrímetro* etc. etc.,

J.—Estrambóticas encuentro esas voces. Yo me acomodo mejor á decir simplemente *verso de dos, tres ó cuatro sílabas*, que no verso *disílabo* ó *dímetro, trímetro, tetrasílabo* ó *tetrámetro*, en cuya pronunciacion se me traba la lengua.

A.—Sin embargo, es necesario evitar para lo sucesivo todos los circunloquios posibles en lo que tenemos que hablar; y al efecto suplico á V. se sirva retener en la memoria las siguientes denominaciones, nada embarazosas por cierto, así como el significado que respectivamente les corresponde:

Monosílabo.—Vocablo de una sílaba.
Bisílabo.—Vocablo ó verso de 2 sílabas.
Trisílabo. . . . . . . de 3
Cuadrisílabo. . . . de 4
Pentasílabo. . . . . . de 5
Seisílabo. . . . . . . de 6
Eptasílabo. . . . . . de 7
Octosílabo. . . . . . de 8
Nonasílabo. . . . . . de 9
Decasílabo. . . . . . de 10
Endecasílabo. . . . . de 11
Dodecasílabo. . . . . de 12

J.—Procuraré complacer á V. en cuanto buenamente me sea dable.—¿Quiére V. ahora que entremos ya en el exámen de cada una de esas especies de verso, comenzando por el más sencillo, ó sea por el de dos sílabas?

A.—Antes se necesita saber cómo deben las sílabas contarse, pues sin esa prévia diligencia se puede incurrir en muchas equivocaciones.

J.—¿Tan dificil es contar sílabas?

A.—No es dificil; pero sí necesita alguna que otra advertencia en lo que á los versos concierne. Pasemos, pues, al *silabeo métrico*, antes de entrar en otras consideraciones que serian prematuras ahora.

CAPITULO II.

DEL SILABEO MÉTRICO.

J—Ya que se trata de silabeo, debo empezar por saber qué es *sílaba*. ¿Me dará V. su definicion?

A.—Qué! no sabe V. eso?

J.—Sí señor; pero lo sé á mi modo y nada más, y á mí me gusta oir hablar á V. lo que se llama *en términos precisos*.

A.—Ah, picarillo! ¿quiére V. cojerme en alguna inexactitud? Procuraré evitarla en lo posible, y diré que en mi humilde concepto debe definirse la *sílaba*, diciendo ser *la letra ó conjunto de letras que se pronuncian de una sola vez*, ó por mejor decir, *en una sola emision de voz*. En la palabra *atrás*, por ejemplo, son dos las sílabas que concurren á formarla, consistente la una en la letra única *a* (la cual, como tal letra única, tiene que ser vocal precisamente, por no haber consonante alguna que pueda sonar por sí sola), y la otra en el *trás* que la sigue.

J.—Y silabeo ¿qué es? Porque es palabra que no está en el Diccionario de la Lengua, segun tuve ocasion de observar hará cosa de tres ó cuatro dias.

A.—¿No lo está? Pues se habrá omitido sin duda por algun descuido involuntario, porque yo la creo castellana, y entiendo por ella *el acto de silabear*, ó sea *el de ir pronunciando separadamente cada sílaba*, como dice ese mismo Diccionario.

J.—Pues entonces eso es muy fácil, porque no hay nadie que no lo sepa hacer desde que aprendió la cartilla.

A.—Sin embargo, en el silabeo métrico no siempre se cuentan tantas

sílabas cuantas resultan materialmente. En la espresion *la inmortalidad*
1 2 3 4 5 6
hay seis sílabas en todo rigor: *la-in-mor-ta-li-dad*; pero como la *a* final del *la* se junta inevitablemente con la *i* del *in* al recitar esas dos palabras, en términos de pronunciarse el *la* y el *in* con una sola emision de voz, esas seis sílabas distintas en lo escrito son cinco solamente respecto al
1 2 3 4 5
metro, y se cuentan como si estuviesen escritas así: *lain-mor-ta-li-dad.*

J.—Muy bien. Y diga V.: ¿tiene algun nombre esa refundicion de dos sílabas en una sola, como si formasen diptongo?

A.—Se le da el nombre de *sinalefa*; y hasta triptongo pueden formar, como en las expresiones siguientes:

Esperando á un hombre estoy;
Agrio es el vino que bebo;
Siento molestia, aunque poca.

Silabeados materialmente esos tres versos, dan respectivamente las siguientes sílabas:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Es-pe-ran-do-á-un-hom-bre-es-toy;
1 2 3 4 5 6 7 8 9
Á-grio-es-el-vi-no-que-be-bo;
1 2 3 4 5 6 7 8 9
Sien-to-mo-les-tia-aun-que-po-ca;

pero si se silabean métricamente, resultará otro número muy distinto, á saber:

1 2 3 4 5 6 7
Es-pe-ran-DOÁUN-*hom*-BREES-*toy;*
1 2 3 4 5 6 7 8
A-GRIOES-*el-vi-no-que be-bo;*
1 2 3 4 5 6 7 8
Sien-to-mo-les-TIAAUN-*que-po-ca.*

J.—Veo que el silabeo del verso es efectivamente menos fácil de lo que yo creia en un principio; pero en fin, ya sé que cuando la terminacion de una palabra y el principio de otra que la sigue consisten en letra vocal, hay que hacer sinalefa entre ambas, considerando como una sola sílaba las dos que por su medio se unen.

A.—Justamente; esa es la regla, aunque á veces tiene excepciones, ó no sería regla sinó. Y tambien se hará sinalefa, aun cuando entre las dos vocales de que se trata se interponga una *h* no aspirada, y aun interponién-

dose dos si se hallan en el mismo caso, porque como entonces no suena esa letra, no se debe contar para nada en cuanto á los efectos del metro.

J.—¿Quiére V. hacerme el obsequio de demostrármelo con un ejemplito?

A.—Y aun con dos. Oiga V. estos versos:

Viendo una niña á su hermano,
¡Oh hermano mio! le dijo

J.—Espere V., que quiero ver yo ahora cuántas sílabas tiene cada uno:

1 2 3 4 5 6 7 8
Vien-DOU-*na*-*ni*-ÑAÁ-SUHER-*ma*-*no*,
1 2 3 4 5 6 7 8
¡OHHER-*ma*-*no*-*mi*-*o*!-*le*-*di*-*jo*.

Yo creo que son ocho: ¿es asi?

A.—Sí en verdad; y si examina V. la última de las tres sinalefas que se cometen en el primero, verá V. que en la expresion *su hermano* se juntan las dos sílabas *su* y *her* lo mismo que si se escribiesen *su* y *er*, porque la *h* no suena para nada; sucediendo lo mismo con el ¡OH HER*mano mio!* que constituye en sus dos primeras sílabas la única sinalefa del segundo, refundiéndose como se refunden el *Oh* y el *her* en una sola, por no ser tampoco aspirada ninguna de esas dos *hh*.

J.—¿Y cuándo es la *h* aspirada?

A.—Cuando precede á los diptongos *ue* ó *ie*, como en las palabras *Huesca, hielo,* pues en el primer caso suena como *g* muy suave, y en el segundo, unida á *i*, como si ambas fueran una *y* consonante ó griega, equivaliendo en su consecuencia á escribiase asi: *Güesca, yelo*.

J.—Entonces, claro es que siendo la *h* letra que suena, y que suena como consonante, no estamos en el caso de la sinalefa, cuyo oficio en su esencia es unir dos ó mas vocales contíguas.

A.—Perfectamente dicho; y por eso no hay sinalefa ninguna en los versos siguientes, en razon á ser en ellos aspirada la *h* que se interpone entre las vocales:

Todo huevo tiene yema;
Ojos de hiena tenia.

Verdad es que aun cuando en *huevo* y *hiena* desapareciera la *h*, no podrian el *ue* ni el *ie* formar triptongo con la vocal que respectivamente les precede, por repugnarlo su misma naturaleza.

J.—¿Hay más que advertir sobre esto?

A.—Sí señor; y es, que muchos de nuestros Poetas anteriores al siglo XVIII usaban aspirada la *h* aun en los casos en que hoy no lo es, al menos

en buen castellano, debiendo en consecuencia pronunciarse á lo andaluz cuando se recitan sus versos, pues no haciéndolo así, resultarán estos faltos de alguna ó algunas sílabas. Tal sucede en la estrofa siguiente del insigne Fray Luis de Leon:

Folgaba el Rey Rodrigo
Con la hermosa Cava en la ribera
Del Tajo sin testigo:
El rio sacó fuera
El pecho, y le habló de esta manera.

En el segundo y quinto de estos versos es preciso aspirar la *h* en las voces *hermosa* y *habló*, pronunciándola como *f* ó como *j*, pues sin eso tendrá cada uno de ellos una sílaba menos de las que debe tener, en virtud de la sinalefa que habrá por precision de cometerse entre las respectivas vocales que tienen la *h* interpuesta.

J.—Una cosa me ocurre ahora, Señor Fabulista; y es que ó yo estoy muy equivocado, ó el cometer muchas sinalefas dentro de un mismo verso, ha de favorecerle muy poco.

A.—Y dice V. muy bien, amigo mio, porque el mucho diptongar y triptongar puede dar lugar al *hiatus*, ó sea el abrimiento de boca prolongado ó repetido más de lo justo, vicio que debe evitarse siempre como contrario á la melodía. Y no solo es viciosa la sinalefa cuando se prodiga más de lo conveniente, sino que aun siendo única en el verso, no debe coincidir sino muy rara vez con su última sílaba acentuada, cuando son vocales distintas las que concurren á su formacion. Hable sinó este verso de ocho sílabas, que es malo por ese defecto:

Ya sabes, Señor, que TE ÁMO.

J.—En efecto: no me suena muy bien ese *teá* con que el verso concluye.

A.—Pues ahora voy á destruir en él esa sinalefa bastarda, evitando la union del *te* y del *á* en virtud de una de las excepciones á que, segun antes dije á V., hay á veces que atemperarse. ¿Qué le parece á V. de este modo?

Sabes, Señor, que te-ámo.

J.—Ahora me suena mucho mejor. ¿En qué consiste que me suceda eso?

A.—En que es bueno el oido de V., como antes le tengo dicho, pues no siendo así, no percibiría V. la diferencia existente entre esos dos versos.

J.—¿Y hay algun otro caso en que se vede el uso de la sinalefa?

A.—Hay quien dice que al principio del verso no debe cometerse tampoco: pero eso en mi entender no es tan cierto. A mí al menos no me suena mal este otro verso tambien octosílabo, y eso que está en su primera sílaba la sinalefa de que se trata:

Te AMÉ, Señor; ya lo sabes.

J.—Ni á mí me disuena tampoco. ¿Hay más que advertir sobre esto?

A.—En todo rigor, sí; pero he dicho ya lo más importante, y lo demás lo irá V. aprendiendo con la lectura de los buenos Poetas, la cuál acabará de educar ese buen oido de V., enseñándole más en la materia que todas las reglas del mundo. Entre tanto, ya lo sabe V.: *en todo verso hay siempre tantos metros ó medidas cuantas son las sílabas materiales de que consta, salvo cuando intervenga entre dos de ellas sinalefa que sea legítima, pues entonces hay que unir esas dos sílabas, refundiéndolas en una sola.*

J.—No lo olvidaré, y por lo tanto, vengamos ya, si á V. le parece, á analizar el verso de dos sílabas.

A.—Un poco de paciencia, amiguito, pues todavia no se ha acabado lo relativo á saber contarlas.

J.—¿Pues qué más se necesita saber?

A.—Que en ciertas ocasiones ocurre *convertirse una sílaba en dos,* al contrario de lo que sucede en lo que á V. acabo de decir.

J.—Pues esta es otra tecla distinta. ¿Y cuándo tiene eso lugar?

A.—*Siempre que se disuelve un diptongo para que el verso corra más flúido*, pues entonces hay que pronunciar en dos emisiones de voz las dos vocales que de otro modo se pronuncian en una sola. Sirvan de ejemplo las voces *viuda* y *suave,* las cuáles son siempre bisílabas en prosa, y trisílabas á veces en el verso, pronunciándose *vi-ú-da, su-á-ve.* Lo mismo sucede en *armonioso* y *tempestuoso* , voces cuadrisílabas en el habla comun, y pentasílabas ó de cinco sílabas cuando el Poeta quiere usarlas así, diciendo *ar-mo-ni-ó-so, tem-pes-tu-ó-so.*

J.—¿Y cómo sabré yo que el diptongo se halla disuelto efectivamente?

A.—El mismo Poeta cuida de advertirlo, colocando sobre la primera de las dos vocales que lo constituyen, y á veces sobre la segunda, los dos puntos llamados *diéresis,* y escribiendo dichas palabras de este modo: *vïuda, süave, armonïoso, tempestüoso.*

J.—Entonces no hallo dificultad en lo de haberse de contar como dos sílabas toda aquella que sería una sola, si la *diéresis* no interviniera para hacerla efectivamente dos.

A.—Eso no obtante, bueno es saber lo de la disolucion del diptongo en ciertos y determinados casos, que por cierto no son muy frecuentes, por sí

se le olvida al Poeta, á su escribiente ó á su impresor, marcar los puntos sobre la vocal que indica la disolucion expresada.

J.—¿Qué mas hay en materia de sílabas, respecto al modo de saber contarlas como elementos constitutivos del verso?

A.—Yo podria decir á V. que hay Versificadores, y aun Poetas, que á veces hacen una sola sílaba de las dos que constituyen ciertas terminaciones en *ea*, en *eo*, en *ia*, en *io*, en *ue* y en *oe*, diciendo, por ejemplo, *i-deá* por *i-dé-a*; *de-seó* por *de-sé-o*; *ha-riá*, *te-niá* y *habriá*, por *ha-ri-a*, *te-ni-a* y *ha-bri-a*; *al-be-drió*, en vez de *al-be-drio*; *cruél* con una sílaba sola, por *cru-el* (que es mas fluido) con dos; y *Poé-ta* y *Poé-ma* con dos sílabas solas, cuando son *Po-é-ta* y *Po-é-ma* con tres; pero como esas violentas contracciones son tan contrarias al buen sonido como á la buena pronunciacion, me contentaré con recomendar á V. que se abstenga de usarlas, si alguna vez se pone á hacer versos. Paso, pues, á indicar lo último que debe V. tener siempre en cuenta, en lo que á la medida concierne.

J.—Lo último? Gracias á Dios!

A.—Lo último en el órden que sigo, pues todas las cosas requieren método; pero no ciertamente en importancia, siendo como es materia que ha dado lugar á muchas y muy graves discusiones, y á mil conjeturas diversas.

J.—¿Y qué es ello?

A—Oiga V.: *toda sílaba equivale siempre á dos, cuando es la final del verso* y *está acentuada;* y *tres sílabas equivalen tambien á dos, cuando estando asimismo al final del verso, tiene acento su antepenúltima*.

J.—¿Cómo es eso?

A.—Dígame V. ante todo si le suenan bien estos versos:

A tu puerta suspirándo
De dia y de noche estòy;
Y ni te mueven mis lágrimas,
Ni te apiada mi dolòr.

J.—Ya lo creo que me suenan bien. Y hasta me parecen un si es no es sentidos, por el estilo de esas canciones en que tanto suele lucirse la que se llama gente del Pueblo.

A.—Pues bien: ha de saber V. que todos esos cuatro versos *son octosílabos ó de ocho sílabas*, ó á lo menos *se reputan tales*; y sin embargo, solo el primero las tiene, pues en el segundo y cuarto no pasan de *siete*, siendo *nueve* las del tercero, como lo verá V. si las cuenta con sujecion á las reglas anteriormente dadas.

J.—Eso parece contradictorio. ¿Cómo ha de ser verso octosílabo, ó ha de poder reputarse tal, aquel á quien le falte ó le sobre una sola sílaba para poder constituir las ocho?

A.—Ahí verá V. lo que son las cosas; y ahi verá V. tambien con cuánta razon le decia yo que esto último merece la pena de ser tenido como importante.

J.—Pues bien: yo quisiera saber en qué consiste *lo de que una sílaba equivalga á dos, cuando es la final del verso y está acentuada*, con lo demás que acaba V. de decirme.

A.—Para eso se necesita examinar la índole y naturaleza del ACENTO, *pues la sílaba no es* METRO *por sí sola, sino en cuanto además de ser tal sílaba, está ó deja de estar acentuada, segun lo exija el compás del verso.*

CAPITULO III.

DE LA ACENTUACION DE LAS SILABAS.

Teoría y doctrina del acento: esfuerzo inherente al mismo: elevacion y depresion de voz.

J.—Confieso á V, señor FABULISTA, que ha excitado V. mi curiosidad con lo último que acaba de decirme, porque el acento debe de hacer sin duda un gran papel en la versificacion, sobre todo al final de cada verso.

A.—Es en efecto *el alma del discurso*, no solo en verso, sino tambien en prosa; pero los gramáticos y los filólogcs están muy desacordes en lo tocante á determinar su esencia. Yo, sin embargo, despues de prolijos estudios é investigaciones sobre él, creo poder definirlo, ó mas bien describirlo así: *una propiedad ó afeccion característica de ciertas sílabas, que obliga en ellas á esforzar la voz de un modo más marcado que en las otras, así como á subirla ó á bajarla, ó á realizar ambas cosas, de un modo más marcado tambien que en el resto de las demás, para evitar así la monotonía que la prosa tendria de otro modo, y para marcar el compás y la cadencia de la versificacion, igualmente que el sitio preciso en que termina la frase música constitutiva de todo verso.*

J.—Algo larguilla es esa definicion.

A.—Y aun *algos*, añadirá V. en sus adentros; pero no sería completa, en lo que al ARTE MÉTRIA concierne, si se omitiese alguna de sus partes.

J.—Procedamos por partes, pues. Ha dicho V. ante todas cosas *que el*

acento es una propiedad ó afeccion característica de ciertas sílabas, que obliga en ellas á esforzar la voz de un modo más marcado que en las otras. ¿Luego toda sílaba acentuada deberá pronunciarse con más brío que la que no tiene acento?

A.—Sí señor: en cuanto á esto no hay disputa, ni divergencia alguna de opiniones.

J.—Pues abramos las FÁBULAS de V., y leamos un verso cualquiera, á ver si eso resulta cierto. Hé aquí uno en la página 18, y es precisamente el primero:

En tí la ciencia á la virtud se aduna.

Aquí hay dos acentos no más, el uno colocado sobre la *i* del *tí*, y el otro sobre la letra aislada *á*: y sin embargo, á mí me parece que en ese verso existen otras sílabas, que á pesar de no estar acentuadas, exigen al pronunciarse un esfuerzo parecido ó análogo al de ese *tí* que V. acentúa: tales son las consistentes en el *cien* de *ciencia*, en el *tud* de *virtud* y en el *du* de *se aduna*. En cambio, el *á* no se pronuncia fuerte, y eso que lleva acento consigo.

A.—Es verdad: pero V. ha olvidado (y lo estraño en un Jóven tan listo) que en la Ortografía española se pone en ocasiones acento donde realmente no lo hay (¡tanto puede una mala rutina!), mientras en otras deja de ponerse sobre sílabas que en realidad lo tienen, con sujecion á la regla general que lo da por sobrentendido en las sílabas expresadas.

J.—Ay! es verdad: pero ahora no recuerdo qué regla es esa á que V. alude, ni á qué excepciones está sujeta.

A.—Ni esta es ocasion oportuna de venir yo á esplicar á V. lo que debe suponerse sabido en todo *Tratado* de MÉTRICA. V. lee y acentúa bien, como lo prueba su misma observacion, y eso debe tranquilizarle en lo relativo á saber qué sílabas son siempre acentuadas, aunque carezcan de la virgulilla destinada á marcar el acento, y qué sílabas no lo son, aunque la lleven indebidamente. Sin embargo, para evitar equivocaciones, sobre todo á los que no se hallen en el mismo caso que V., marcaré yo ese acento desde ahora, siempre que lo crea del caso, en toda sílaba donde se realice el esfuerzo de que se trata, omitiéndolo en las demás, aun cuando la rutina lo pinte. El verso que V. ha citado antes, tiene los cuatro acentos que resultarian de escribirlo de esta manera.

En tí la ciència a la virtúd se adùna.

J.—Entonces, no hay cuestion, pues en efecto, mi voz parece esforzarse más en esas cuatro sílabas acentuadas, que en el resto de las demás.

¿Pero por qué ha pintado V. esos acentos unas veces así ⁄ y otras así ?

A.—Poco á poco se irá explicando todo: por de pronto bástele á V. ver comprobado con el mismo ejemplo que V. ha elegido *que el acento es una afeccion característica de ciertas sílabas, que obliga en ellas á esforzar la voz de un modo más marcado que en las otras*: primer término de la definicion que estamos analizando.

J.—¿Y qué debo inferir yo de eso en lo tocante á la versificacion?

A.—Eso vendrá despues, amigo mio: sentemos primero principios, y luego deduciremos consecuencias.

J.—Entonces sigamos con esto. Ha dicho V. que el acento nos obliga además á subir la voz en las sílabas afectadas por él.

A.—Y tambien á bajarla algunas veces.

J.—Es verdad: y *á subirla tambien ó á bajarla, ó á realizar ambas cosas*: estas han sido las palabras de V. Mas yo tuve un tio Canónigo, muy perito en lo que llaman *Prosódia*, y recuerdo muy bien que negaba de la manera más decidida que las sílabas acentuadas fuesen más altas ó más bajas que las que no tienen acento.

A.—Mal oido tenia en verdad ese bendito señor Canónigo. Yo por mi parte, apelo al de V. Lea V. las palabras siguientes, todas ellas acentuadas en su última sílaba: y párese V. un poco despues de pronunciar cada una:

Adán.—Oropél.—Emperatríz.

J.—¿No seria mejor volver al verso que nos servia de texto ahora?

A.—No señor: ese verso forma oracion completa; y siempre que eso sucede, y aun muchas veces con solo haber dos ó más palabras seguidas con tendencia á formar sentido, sufre el acento ciertas trasformaciones que no deben ocuparnos ahora, sino cuando sea su tiempo. Para demostrar el *esfuerzo*, sirve bien un ejemplo cualquiera; mas para el *tono*, hay que elegirlo, por lo que despues verá V. Repito, pues, que me haga V. el obsequio de leer las palabras que he dicho, con las pausas que le he indicado.

J.—Ya lo hago. Escuche V.

Adán.—Oropél.—Emperatríz.

A.—Muy bien. Dígame V. ahora: ¿no le parece á V. que la voz *sube* en la última sílaba acentuada de cada una de esas palabras, al mismo tiempo que V. la *esfuerza*?

J.—A ver? ¡Sí en verdad! Como que me parece que hago una cosa por este estilo:

dán.   *pél.*   *tríz.*
A — *Oro* — *Empera*

A.—Pues lea V. ahora estas otras palabras, cuyo acento recae sobre su sílaba penúltima; pero adopte V. la misma precaucion de pararse despues de cada una:

Mádre.—Diptóngo.—Pantorrillúdo.

J.—Ya lo hago tambien, y tambien creo que mi voz sube como antes en las sílabas acentuadas, y que baja en las que no lo están, como si me expresara de este modo:

Má   *tón*   *llú*
dre.—Dip *go.—Pantorri* *do.*

A.—¿Y en estas otras palabras, acentuadas todas en su antepenúltima sílaba?

J.—Cuáles?

A.—Estas:

Mérito.—Península.—Catecúmeno.

J.—Igualmente me parece que hago una cosa como si dijéramos:

Mé
ri *nín*
to.—Pe *su* *cú*
la.—Cate *me*
no.

A.—Y eso hace V. en realidad, ó al menos una cosa muy aproximada, siendo aquí solamente lo difícil, y lo mismo en los ejemplos anteriores, determinar con exactitud cuánto sube ó baja la voz en las sílabas respectivas, segun tienen acento ó no. Para ello sería preciso recurrir al pentágrama músico, ó más bien inventar uno apropósito, en el cual se procediese no solo por tonos y semitonos, sino por fracciones de tono que los músicos llaman *comas*; y eso raya en empresa imposible, como todo lo relacionado con la escala llamada *enarmónica* en su aplicacion al lenguage, al menos por lo que hace al castellano, cuyas ondulaciones casi imperceptibles en muchos casos, exigirian para ser debidamente apreciadas un oido más privilegiado de lo que el humano lo es. Yo no pretendo tanto de V. ni mucho menos, sino solo que se convenza de que la voz sube con efecto en las sílabas que V. mismo ha marcado instintivamente más elevadas que las demás, en la curva de su invencion.

J.—¿Y no puede ser eso una ilusion mia? ¿No puedo creer que es *subir* lo que solo sea *esforzar* la voz, y *bajar* lo que en realidad sea solo *debilitarla*?

A.—Así lo han creido muchísimos, confundiendo un fenómeno con otro; pero no tenga V. duda en eso. La voz *acento* viene de la palabra latina *can-*

tus, ó de *accino*, como dicen otros; y *acentuar* es realmente *cantar*, aunque de un modo más indeterminado que el que caracteriza á la música propiamente dicha; y nadie canta sin *esforzar* y *debilitar* la voz, ni tampoco sin *subirla* y *bajarla* en los casos en que el canto lo pide.

J.—V. me arguye con etimologías, cuando se rie de los etimólogos.

A.—De los etimólogos, no: del furor de etimologizar. Entretanto, me basta por de pronto que el acento usado hasta aquí, haya producido en él oido de V. sensacion como de tono más alto. Eso es precisamente lo que indica la virgulilla inclinada de este modo (/) y con que dicho acento se pinta; y aun por eso se llama *agudo*, por parecer como que en el se *aguza* la voz, al alzarla sobre el tono inherente á las sílabas inacentuadas.

J.—Muy bien. ¿Y qué objeto se ha propuesto V. al citar esas tres especies de palabras, ó sea cuyo acento está colocado ya en la última, ya en la penúltima, ya en la antepenúltima sílaba?

A.—Quitarle á V. todo género de duda con esa misma variedad de voces, diferentes en el número de esas mismas sílabas y en la índole de las distintas vocales sobre que recae el acento; y prevenirle como de paso, para lo que despues le diré, que las voces acentuadas en su última sílaba, se llaman *agudas* como su acento mismo, mientras las acentuadas en la penúltima se llaman *graves* ó *llanas*, y las acentuadas en la antepenúltima se dicen *esdrújulas*. No olvide V. esas denominaciones.

J.—Aunque quisiera, no podria hacerlo, porque hace mucho tiempo que las sé.

A.—Perfectamente! Eso es lo que se llama darle cuchillada al Maestro. Sin embargo, tal vez no sepa V. que hay no poca inexactitud en algunas de esas denominaciones, aun cuando yo las acepte por verlas usadas, y porque no se me llame, si invento otras, innovador del lenguaje métrico.

J.—¿Y en cuáles está la inexactitud?

A.—En primer lugar en la de *agudo*, si se aplica á *todo vocablo acentuado en su última sílaba*, sin escepcion de ninguna especie.

J.—Pues qué! ¿No se sube ó *aguza* siempre la voz en esa sílaba última, cómo V. mismo acaba de decir?

A.—*Siempre*, no; yo no he dicho tal cosa, ni podria decirlo en verdad, cuando hay otras cien ocasiones en que sucede todo lo contrario, debiendo en consecuencia entonarse esa última sílaba acentuada (y lo mismo las penúltimas y antepenúltimas de las voces *llanas* y *esdrújulas*), no ya con el acento *agudo*, sino con el *grave*, que se pinta de este otro modo \ , con la virgulilla inclinada en sentido inverso al de aquel; signo adoptado desde muy remotos tiempos para indicar que la voz *desciende*

aunque ahora se halle completamente desterrado de nuestra Ortografía, por dejar esta al instinto de cada cuál dar al acento su debido tono, de cualquiera manera que se pinte, y aun omitiéndose en los más de los casos.

J.—Y hace la Ortografía muy bien en eliminar ese acento. ¿No hemos visto que baja la voz en las sílabas no acentuadas? Pues con no colocar sobre ellas acento de ninguna especie, tiene ya bastante el que lee, para saber que debe bajar.

A.—Poco á poco; que aunque eso sea así, el descenso que se hace en esas sílabas, no va acompañado de *esfuerzo*, y el acento es *esfuerzo* además de *tono*, cosa que V. olvida por lo visto.

J.—Ah! vamos: eso quiere decir que se debe pintar el acento *grave*, siempre que al *esforzarse* la voz en una sílaba determinada, *baje* en ella tambien el *tono*.

A.—A lo menos, en un Arte métrica, no puede prescindirse de verificarlo, cuando haya que esplicar una materia tan altamente relacionada con la *cadencia* de la versificacion.

J.—Pues bien: venga algun ejemplito de ese *descender con esfuerzo* á que V. se refiere ahora.

A.—Con mucho gusto. ¿Qué sensacion produce en el oido de V. la frase ó pregunta *¿quién ès?*

J.—Toma! Si V. la acentúa así.....

A.—Es que no puede hacerse otra cosa, si han de marcarse el uno y el otro acento cuales son en realidad, esforzándose como se esfuerzan, lo mismo en el *quién* que en el *ès*, ó por lo menos de un modo análogo.

J.—Ya lo veo; y hablando á V. con ingenuidad, creo oir en esas dos voces dos acentos conjuntos y diversos, tales como V. los señala, pues me parecen equivaler á escribirse esas voces así:

¿Quién
ès? ;

pero eso consiste sin duda en que se trata de una interrogacion.

A.—Y dice V. muy bien; pero eso mismo prueba que todo el que interroga ó pregunta, sube y baja la voz al hacerlo, ó la baja y sube segun los casos. En la admiracion sucede cósa análoga. ¡*Él ès*, *él ès*! puede V. exclamar; pero en verdad que no lo hará V., sino subiendo la voz en el *él* y bajándola en el *ès* que le sigue, cual si estuvieran escritos de esta manera:

¡Él *él*
ès, *ès!*

J.—Es que yo no subo ó bajo simplemente, sino que lo hago con cierto *énfasis*, el cual, cuando interrogo, es muy distinto del caso en que me admiro ó me aterro, ó expreso alguna otra emocion por el estilo.

A.—Esa es la razon cabalmente de necesitarse en lo escrito, además de los acentos, los signos interrogativos y admirativos (¿ ?) (¡ !) que indican *principalmente* ese *énfasis* á que V. se refiere; pero eso no quita que sea cierto lo relativo á subir y bajar la voz en los casos á que aludimos.

J.—Yo quisiera, para convencerme, que citase V. algun otro ejemplo, en que no entráran para nada la admiracion ni la interrogacion.

A.—Eso es muy fácil seguramente. Cuando á V. le preguntan *¿ quién ès?*, puede V. contestar *Yó sòy*, ó invirtiendo estas palabras, *sòy Yó*. ¿No es así? Pues dígame V. ahora: ¿ no le parece á V. que en una y en otra respuesta, es siempre el *Yo* más alto que el *soy*?

J.—Sí por cierto: cuando se hace la pregunta, me suena, como V. decia antes, á una cosa parecida á esta:

¿Quién
ès? ;

y cuando se da la respuesta, á esta otra:

Yó . *Yó.*
sòy: sòy

A.—Pues bien: en estas últimas dicciones, no hay interrogacion ni admiracion que influyan lo más mínimo en los respectivos acentos.— Oiga V. ahora otras tres palabras, y son estas: *faról, bujía, lámpara*, equivalentes en la línea curva á escribirlas de esta manera:

ról *jí* *lám*
fa — *bu* *a.*— *pa*
ra.

J.—Aquí sucede lo que en las primeras palabras *agudas*, *graves* y *esdrújulas* que me citó V., para probar que la voz sube en el acento *agudo*.

A.—Pues oiga V. ahora las tres frases siguientes, y verá esos acentos *agudos* convertidos todos en *graves*:

Ún faròl.—Trés bujìas.—Cuátro làmparas.

Recite V. esas tres expresiones como yo: haciendo punto final en cada una.

J.—Voy viendo que mi tio el Canónigo debia de ser víctima de alguna preocupacion en sus doctrinas sobre el acento, porque en efecto, á mí me parece que esas tres expresiones podrían escribirse de este modo, en la curva ó sistema de altibajos que á mí me ha ocurrido inventar.

Un
fa
rol. — *Trés*
bu
jias.— *Cuá*
tro
lám
pa
ras.

A.—Así es indudablemente.

J.—¿Y en qué consiste esa trasformacion?

A.—En que el oido humano tiene horror á la monotonía, y no sufre, sino como por vía de excepcion, dos acentos seguidos de igual naturaleza y carácter. Por eso, cuando hablamos ó leemos, variamos sin cesar la entonacion de las palabras que proferimos, haciendo suceder al acento agudo, ya otro más agudo, ya el grave, ó al grave otro que lo sea más ó que sea realmente agudo, so pena de hacernos insoportables á los que nos escuchan, si no modulamos la voz con esa especie de canturía que de tal variedad resulta, y con la cual nos embelesan tanto los que en el buen decir se distinguen. Y si eso sucede hablando en prosa, ¿qué no sucederá hablando en verso, donde todo es modulacion y modulacion la más delicada, si el verso es lo que debe ser? Por lo demás, ya lo ha visto V.: el acento que es *agudo* en *faról*, es *grave* es la espresion *ún faròl*; y eso que en esa frase sucede, ocurre á cada paso, segun antes he dicho á V., con las demás voces malamente llamadas siempre *agudas*, así como las malamente denominadas siempre *graves*, y con las tituladas *esdrújulas*, donde como en el *bujia* y el *lámpara* de los últimos ejemplos citados, es ya *agudo*, ya *grave* el tal acento, segun en el discurso varía el lugar ó sitio que ocupan esas mismas voces, ó segun viene á modificarlas otro acento anterior ó posterior, ó bien el énfasis particular con que tienen que pronunciarse. Si V. entona bien los acentos cuando lea un trozo cualquiera, ora en prosa, ora versificado, verá V. como es exactísimo eso que acabo de decirle, y verá tambien como no en vano he rechazado las denominaciones de *agudas* y *graves* dadas á las palabras, segun se hallan acentuadas estas en su última ó en su penúltima sílaba. Es decir, en resumidas cuentas, que solo pronunciándose *aisladas*, tales cuales las trae el Diccionario, pueden dichas palabras recibir las referidas denominaciones; no empero cuando esas palabras se unen á otras para formar frases, períodos, etc., etc.

J.—¿Pues cómo deberemos llamarlas, para hablar con toda exactitud?

A.—Ya he dicho á V. que no quiero pasar plaza de innovador en esta materia.

J.—Eh! no se ande V. con escrúpulos. Si una voz no corresponde á la idea que se debe tener de la cosa con ella significada, ¿porqué no se ha

de sustituir con otra? Y sobre todo, ¿no innova V. la doctrina relativa al acento, á lo menos en eso que V. dice? Pues qué diablo! preso por uno...

A.—Es verdad: preso por ochenta; pero téngase por entendido que si cedo á la exigencia de V., es solamente para que desde ahora en adelante tengamos ambos las palabras qué necesitamos para entendernos, sin recurrir á los circunloquios que por precision habríamos de adoptar, si rechazadas las que censuro, no les sustituyésemos otras.

J.—Enhorabuena.

A.—Pues quede eliminada la voz *agudo* como significativa de *vocablo acentuado en su última sílaba*, quedando solo para indicar el acento que tenga realmente ese carácter; y usemos la de *sono-final*, como más propia para expresar que el acento suena efectivamente en esa sílaba última, ya en sentido agudo, ya en grave, ya en otro diferente concepto de que más adelante hablaré, pues no debo verificarlo ahora, para no confundir á V. con ideas anticipadas.

J.—Algo estraña me parece esa voz. *Sono-final!* ¡vaya una palabra!

A.—¿No vé lo V? Aun no acabo de adoptarla cediendo á sus instancias y ruegos, y ya comienza V. á criticármela.

J.—No, eso no! porque en fin, si no hay otra.....

A.—A mí al menos no se me ocurre.

J.—Y en vez de la palabra *grave* que debe quedar exclusivamente reservada para indicar el acento en que baja la voz, ¿qué diremos para denominar los vocablos que se pronuncian *con acento en su penúltima sílaba?*

A.—*Sono-penúltimos* podriámos llamarlos, por identidad de razon; pero como V. ha empezado á reirse, dejaremos correr la voz *llano*, consagrada ya por el uso, y la cual, aunque no del todo aceptable, no dice al menos nada expresamente en contradiccion con la índole del acento que puede recaer sobre la tal sílaba penúltima. Lo mismo digo de la voz *esdrújulo* para todo vocablo que se acentúe *en su antepenúltima sílaba*: quede tambien, toda vez que con ella no se califica el acento de una manera determinada, que es lo único que en todas esas voces se debe á todo trance evitar.

J.—Pues convenidos. Para nosotros serán esos vocablos, desde ahora, *sono-finales*, *llanos* y *esdrujúlos*.

A.—Y tambien *doble* y *triplemente esdrújulos* aquellos en que cargue el acento sobre la sílaba inmediatamente anterior á la penúltima, ó sobre la anterior á esa anterior, como sucede en *tráigaseme*, y *tráigasemele*, palabras que en otras muchas ocasiones suenan con otro acento además, el cual afecta su última sílaba *(tráigasemè, tráigasemelè)* en dos como dis-

tintas dicciones; cosa excepcional ciertamente, pues las voces no suelen estar afectadas sino solo por un acento.

J.—Y tambien he oido decir ser ese acento tan esencial, que no hay palabra que no lo lleve en alguna de sus distíntas sílabas, si estas son dos ó más de dos, ó en la única si tiene solo una.

A.—Pero eso no es verdad, amigo mio, sino solo cuando se pronuncian palabras sueltas; y aun para eso son inacentuadas las *monosilabas* ó que constan de una sílaba sola, por faltarle por lo menos otra sílaba con quien comparar dicha única, para saber cuál de las dos es *fuerte* y cuál *débil*, y en cuál de ellas se *sube* ó se *baja* (1). En el discurso carecen tambien muchas veces de acento las *polisilabas ó de más de una silaba* que pronunciadas sueltas lo llevan consigo; y eso sucede siempre que tienen menos importancia que otras, pues entonces son estas las únicas que conservan el acento dicho. Por eso es grave error en cierto moderno Gramático español, autor muy digno por otra parte de ser consultado y leido, afirmar, por ejemplo, que hay *once* acentos en las *once* palabras siguientes tomadas de un pasage de Cadalso en sus *Cartas marruecas*, añadiendo que solo se omiten por no recargar la escritura con ellos, dándose como se dan por supuestos en todas ellas sin excepcion, segun la Ortografía corriente:

Adóro la eséncia de mí Criadór: tráten ótros dé sús atribútos.

El oido menos ejercitado rechaza semejante acentuacion, y lo más que puede admitir, es esta, prescindiendo por un momento de marcar el acento grave donde realmente lo sea:

Adóro la eséncia de mi Criadór: tráten ótros de sus atribútos.

J.—Tambien me parece eso á mí, sonándome como me suenan realmente inacentuadas todas las palabras que en ese pasage constan de una ílaba sola.

A.—Lo cual consiste, como he dicho á V., no solo en ser de suyo inaentuados los monosílabos al pronunciarse sueltos, sino tambien en ue en el pasaje en cuestion tienen menos importancia significativa que s otras palabras á que se juntan. Oiga V. ahora estas otras expresiones,

(1) *La única excepcion de este aserto son los monosilabos en que hay iptongo ó triptongo, pues entonces, aun pronunciados sueltos, ofrecen medios de comparacion en sus respectivas vocales, por no pronunciarse das en un mismo tono, ni con el mismo grado de fuerza.*

en las cuales hay monosílabos cuya espresiva significacion les hace adquirir el acento que pronunciados sueltos no tienen, y en que hay tambien palabras de más de una sílaba que aunque acentuadas inevitablemente si se pronuncian de ese modo aislado, pierden su acento en la conversacion, atendido su papel inferior comparadas con las demás, á las cuales vienen á unirse, formando como una sola diccion con ellas:

Yó llòro cuando tú rìes.—Ésta càrta és para tí.

Aquí no se pronuncian acentuados el *cuándo* ni el *pára*, que aislados se pronuncian siempre con acento en la sílaba penultíma.

J.—¿Tiene el acento algo más que advertir?

A.—Seria inacabable esta materia, si nos empeñásemos en profundizarla como es debido (1); pero pues esto no puede ser, nos limitarémos á lo más indispensable, hablando ahora de otro acento distinto, compuesto de los dos anteriores, ó sea del llamado *circunflejo*.

---

(1) *Tan cierto es esto, como que las mismas sílabas inacentuadas no se sostienen siempre en un mismo tono, cosa imposible en la voz humana, sino que* ondulan *con suavidad de tres ó cuatro modos distintos, sometiéndose en consecuencia á la ley de otro acento especial, cuya exposicion exijiria un largo capítulo. Ese acento que por lo mismo de ser tan suave en su delicadísimo esfuerzo, podria llamarse* latente, *en razon á quedar como ofuscado entre el ruido mayor de los otros, lo oye no obstante con distincion un oido fino y atento, sirviendo á veces en la versificacion para suplir la falta de algun otro en ciertas y determinadas ocasiones. La voz humana es por ventura el más maravilloso de los dones que despues de la inteligencia ha concedido al hombre el Criador; y entre las varias y casi infinitas modificaciones de que es susceptible, ninguna asombra tanto como las que recibe de sus diferentes acentos. Perdónesele, pues, al autor el que sea algun tanto minucioso en materia tan importante, aun cuando solo sea por la consideracion de ser más lo que calla que lo que dice. El edificio de nuestra versificacion descansa todo sobre el acento; y no es posible en su consecuencia hablar de este en un* Arte métrica *con solo vagas generalidades, sobre todo si el que la escribe se propone analizar el mecanismo de nuestros versos un poco más de lo que se ha hecho hasta ahora. A los jóvenes les puede ser esto muy útil: respecto á los muchachos, cuya inteligencia no se halla en el caso de comprender este* Tratado, *se dará aparte un* Prontuario métrico, *donde hallarán lo absolutamente preciso para comenzar á iniciarse en los secretos de la versificacion.*

J.—¿Y qué especie de acento es ese? Porque mil veces lo he visto mentado, y apenas he encontrado un ejemplo que me haga concebir de él prácticamente una idea que me satisfaga. Verdad es que como ya no se usa.....

A.—Está V. muy equivocado, pues lo que ha dejado de usarse es solo el signo que lo representa, y eso por lo que ya antes dije á V.: por dejar nuestra Ortografía al instinto de cada cuál, dar al acento el tono conveniente segun los casos y circunstancias.

Dicho signo se marca asi ʌ, por unirse en su parte superior las dos virgulillas que indican los acentos agudo y grave, significando en su consecuencia que debe primero subir el tono en la vocal que lo lleva, para bajar á continuacion, ya en una sola emision de voz, ya en dos emisiones distintas. Y como á veces se hace lo contrario, que es bajar antes y subir despues, y como entonces podria invertirse el signo figurándolo de esta otra manera V, de aquí sin duda el nombre de *circunflejo* que á ese acento se ha dado desde muy antiguo, significando como significa *plegado ó doblado al rededor*. Tal aparecería en efecto el acento de que se trata, si usando de ambos signos para indicar esos dos modos de verificar tanto el ascenso como el descenso, sobrepusiésemos el uno al otro, resultando la siguiente figura ^v.

J.—V. me ha aclarado una cosa que yo veia antes muy oscura, pues lo primero que no comprendia era la razon ó el porqué de darse tal nombre á ese acento, pareciéndome á mí que bastaba con titularle *flexo* simplemente, ó lo que es lo mismo *doblado*, sin ningun otro aditamento. Lo que ahora necesito es saber cuándo se verifica en castellano la subida y bajada de la voz, ó bien la bajada y subida, en los términos que V. dice.

A.—Comenzaré por el acento circnnflejo en que hay *dos emisiones de voz*, pues el que exije *solamente una* es más difícil de comprender, y por eso sin duda se omite su explicacion en la mayor parte de los libros que tratan de esta materia.

J.—Bueno: venga lo de las *dos emisiones*.

A.—Estas tienen lugar siempre que en una palabra cualquiera existen dos vocales del mismo sonido, una á continuacion de otra, y hay que pronunciarlas clara y distintamente, cada cuál en sílaba aparte. Tal sucede en los verbos *leer*, *creer* y otros análogos, en los cuales, si se pronuncian las dos *ee* con esa claridad y distincion, hay que entonarlas de dos distintos modos, en términos que si la primera es aguda, tiene la otra por precision que ser grave, y si en aquella se marca el acento grave, en esta hay por precision que marcar el agudo.

De aquí que pronunciemos *lee*, *cree*, como si estuviesen escritos *léè*, *créè*, sucediendo todo lo contrario en *leemos* y *creemos*, donde los acentos se invierten para entonar *lèémos, crèémos*. Ahora bien: si en vez de dos *ee* queremos escribir solo una, pero siempre con el objeto de pronunciarla como sí fuese dos, podremos hacerlo sin dificultad recurriendo al acento circunflejo, en los términos siguientes: *lê, crê*; é invirtiéndolo en el otro caso, para escribir: *lěmos, crěmos*: Ahí tiene V. toda la explicacion del acento que nos ocupa, en las *dos emisiones* de que hablamos.

J.—Veo que es cierto en esas dos *ee* lo de subir y bajar la voz, ó bien lo de bajarla y subirla en los términos que V. dice; pero no hallo justificado el empleo de dos acentos para indicar ese doble fenómeno, pues con solo escribir *lée ó crée*, ó solo *leémos, creémos*, reconoceríamos al instante que la *e* no acentuada es más baja que la que lleva el acento agudo.

A.—Es indudable; mas para explicar que pueden escribirse esas palabras con una sola *e*, así *ê*, ó así *ě*, me he visto en precision de marcar separadamente, sobre cada *e* separada, tanto la virgulilla del acento agudo como la destinada á indicar el grave, á fin de que fuese más perceptible por ese medio el porqué de unirse dichas dos virgulillas formando ángulo, en el *circunflejo* compuesto de ambas y marcado sobre una sola *e*.

J.—Ya lo veo; ¿pero no le parece á V. innovacion extraña lo del circunflejo invertido ó vuelto patas arriba? Yo no sé que le haya ocurrido á nadie hasta ahora pintarlo así sobre vocal ninguna.

A.—¿Y cómo habria podido yo indicar, no haciendo eso, que en el *lěmos* y en el *crěmos circunflejados* (permítame V. que los llame así), baja la voz antes de ascender? ¿Escribiendo *lêmos y crêmos*, donde sucede todo lo contrario?

J.—Tiene V. razon que le sobra; mas vengamos á un escrúpulo que me ocurre. A mí se me figura que ni en el *lee* ni en el *cree* hay dos emisiones de voz, sino pura y exclusivamente una, repartida entre las dos *ees*.

A.—¿Y cómo serian bisílabos lo mismo ese *lee* que ese *cree*, pronunciándolos, como V. dice, con una sola emision de voz? ¿No sabe V. desde la cartilla que cada sílaba exije la suya?

J.—Pero como es tan poco el esfuerzo que hago yo en la segunda *e*, si lo comparo con el de la primera!

A.—Hace V. el que basta y sobra para que se distingan las dos vocales, en vez de poder reputarse como una sola continuada y con inflexion hácia abajo. Diga V. *crees* en lugar de *cree*, y verá V. como en ese caso suena ya mas la segunda *e*.

J,—Ay que diántre! Eso me recuerda unos versos q...

criada mia, los cuales terminan en un *crees* que me convence de todo punto, porque son sus *ee* tan marcadas, que si no se pronuncian ambas como con dos acentos distintos, ya los versos no caen *en copla*, como suele vulgarmente decirse.

A.—Calle, calle! ¿Y qué versos son esos?

J.—Yo no sé qué le parecerán á V.; pero tales cuales son, allá van:

> *Siempre te engaña tu amante,*
> *Y á más de eso no te quiere;*
> *Y tú sin embargo ciega*
> *Siempre le adoras y* CRÉÈS.

A.—Magnífico! Ese *crês* vale un mundo, no solo por la oportunidad de la cita, sino porque me prueba además que el oido de V. es sensible á lo que se llama *asonancia*, de la cual hablarémos más adelante.

J.—Y diga V., señor FABULISTA: ¿no hay á pesar de todo eso otros casos, en que el *cree* ó el *lee*, por ejemplo, se pronuncian como una sola sílaba?

A.—¿Pues no los ha de haber? Y muy frecuentes.

J.—¿Y qué acento llevan entonces?

A.—Si esa sílaba no se prolonga, (cosa que pocas veces puede hacerse en las palabras *sono-finales*), desaparece la segunda *e*, pronunciándose solo la primera con el acento agudo ó con el grave, segun suba ó baje la voz en ella. Así lo indica el siguiente ejemplo, en que me toca á mí tambien el turno de versificar un poquito:

> ***Cosas que el ojó no vé,***
> ***Hay no obstante quien las cré,***
> ***Y es la Fé.***

J.—Pues mire V.. algo de esa virtud necesito yo ahora, para *creer* en eso que V. dice.

A.—¿Por qué?

J.—Porque á mí me parece que la segunda *e* suena siempre en ese *cré* donde V. la suprime; solo que lo hace de un modo mas débil que en el *créè* que mi criada cantaba.

A.—Eso consiste en que V. prolonga el *cré*, de los versos últimos que con muy deliberado propósito he pronunciado yo corto y seco. Yo he recurrido al acento agudo, y V. ha entonado el *circunflejo* que se pronuncia *en una sola emision de voz*.

J.—¿Cómo es eso?

A.—De un modo muy sencillo: cuanto más se prolonga una vocal,

más nos desagrada al oido si se halla siempre en el mismo tono, y de aquí que al hacer V. el *cré* más largo que yo, haya dado instintivamente á la *é* una ligera inflexion hácia abajo, despues de haberla pronunciado aguda ni más ni menos que yo lo he hecho. No ha pronunciado V., pues dos *ee* como se figura, sino una sola, aunque con la inflexion indicada; es decir, un *crê* circunflejo, no bisílabo, sino monosílabo, como en esos versos lo es.

J.--Muy delicado es por lo visto en su gíro ú evolucion el circunflejo que ahora nos ocupa, cuando he hecho yo todo lo que V. dice, sin apercibirme de ello.

A.--Tan delicado, que por eso mismo suele escaparse á la apreciacion de la mayor parte de los Gramáticos, los cuales, como ya he dicho á V., hacen siempre de él caso omiso. Sin embargo, hay alguna ocasion en que el oido menos ejercitado lo puede percibir claramente, y aun otras en que basta no ser sordo, para oirlo del modo más marcado. Los ejemplos que voy á citar van á tener algo de estrambóticos; pero conducen mucho al objeto de dar á V. una idea clara de lo que es la *circunflexion* verificada en un aliento solo. Yo repetiré las vocales, para dar á entender así que hay una sola cuya duracion equivale á cuatro ó á cinco, y aun á veces á mayor número de ellas; y por lo tanto no ha de ver V. en estas sino un signo de prolongacion que afecta á la vocal acentuada. Esto supuesto, dígame V.: ¿ha oido V. á algun vendedor gritar por las calles, diciendo, por ejemplo, *melóoooones*?

J.--Toma! Y tambien diciendo *castáaaaañas*! ¿A qué diantres conduce eso?

A.--Muy vivo de génio es V.; pero tenga paciencia y escuche:

Ni el melonero ni la castañera pronuncian muchas *oes* ni muchas *aes* en esos gritos que respectivamente dan, sino una sola prolongadísima con una sola emision de voz, y tan alta ó aguda en un principio, como les es preciso elevarla para su objeto de hacerse oir. ¿Y el tono de ese acento? ¿es siempre el mismo? No: de agudísimo que era, va declinando insensiblemente ó otro menos agudo y á otro y á otro que insensiblemente tambien van siendo poco á poco más bajos, y además de eso menos fuertes, hasta que el grito acaba por fin en la sílaba inacentuada, donde la voz se detiene un poco. He ahí, pues, un *circunflejo* bien perceptible, y en que la voz parece formar una especie de semicírculo, un giro siempre *como al rededor* circunflejo que en el sistema de V., podria figurarse de este modo:

ló   *tá*
o   *a*
o   *a*
o   *a*
o   *a*
Me   *nes!*   *Cas*   *ñas!*

J.—Yo al menos, así lo figuraría; pero V. me está hablando de gritos, y eso.....

A.—Bueno es que sepa V. que aun en ellos interviene el acento, no obstante negarlo muchísimos, mientras otros aseguran por su parte que el acento es *ruido* no más.

Ahí va ahora otro ejemplo tambien extraño, pero en el cual no hay grito que se oiga, sino solo elevacion y depresion de voz, aunque de una manera ridícula. Pero antes dígame V.: ¿ha estado V. en la *Pata de Cabra*?

J.—Y aun estoy por decir que tambien *en la de Gallo*, segun van pareciéndose á eso las preguntas que V. me hace.

A.—Entonces debe recordar V. la manera particular como los palurdos que rodean á Don Simplicio, despues de oir con la boca abierta lo que este dice haber visto en el cielo al subir allá arriba en su globo, exclaman: ¡*Ha visto la Lúuuuuna*!!!

J.—Ya lo creo! como que en mi sistema de altibajos, modificado ahora por el semicírculo que V. acaba de introducir en él, podria yo figurarlo así:

        Lú
         u
          u
          u
¡Há   *u*
  vìs   *u*
    to   *na!!!*
     la

A.—Pues ahí tiene V. otro circunflejo de una sola vocal prolongada, el cual, dejando á un lado lo chocante del tono con que la estiran aquellos pobres paletos, prueba á lo menos una cosa, y es: que esa prolongacion no se hace nunca sin que el acento se modifique en el sentido de la inflexion, siendo esta siempre proporcional á la duracion que se da á dicha vocal prolongada: marcadísima, si esta dura mucho; menos marcada, si dura menos; imperceptible casi, si dura poco. Y como esto es lo más comun, de aquí que pase como desaparcibido el circunflejo *de una emision*

en la mayor parte de los casos, hasta que estudiando esto bien, se va uno convenciendo poco á poco de que si lleva acento *agudo*, por ejemplo, el *Señor* que la criada de V. pronuncia, cuando tranquila y con toda calma viene y dice: *Señór, la sopa está en la mesa*, lo lleva *circunflejo* en el sentido que ahora estamos analizando, el harto más prolongado y sentido con que el hombre en sus tribulaciones se vuelve al Dios de las misericordias, y cruzando las manos, exclama: *Señôr! Señôr! tened piedad de mí!* ¿Son *oes* iguales esas *oes* que yo he marcado de distinto modo? No: en la primera hay un acento simple, y en las otras un acento compuesto, no exajerado, no de la índole verdaderamente risible con que V. lo ha escuchado en el *Lûna*, sino desconsoladamente ondeado, con toda la expresion que le es propia, para que de esa palabra resulte un verdadero y triste

ñó
o
Se r!;

un *Señor* como el que aun sin saber Ortografía, ni Prosódia ni cosa que lo valga, lo acentuan en sus infortunios todos los que son desgraciados.

J.—No esperaba yo ciertamente que al dispertar V. mi hilaridad con los anteriores ejemplos, acabará por entristecerme con los recuerdos que en mí despierta esa palabra así proferida; palabra que al morir mi pobre Madre he pronunciado yo más de una vez, con el mismo desconsolado acento que V. da á su última sílaba. Entre tanto, se me figura que en la frase *Señor, Señor! tened piedad de mí*, hay una entonacion general esparcida por toda ella, muy diferente de la del *Señor, la sopa está en la mesa* que V. le opone como por via de contraste; y creo por lo tanto que á esa entonacion general, no á este ó al otro acento determinado, debe atribuirse el efecto que la expresada frase produce.

A.—¿Y quién negará que así sea, si se habla de toda la frase? Pero esa entonacion general (que otros llaman *acento oratorio*, dando á la voz *acento* una acepcion lata que no tiene en este *Tratado)* no es ni puede ser otra cosa que el conjunto, reunion ó resultado de todos los acentos parciales; y por lo tanto hay que atribuir á cada uno de estos la parte que en justicia les corresponda en el efecto á que V. alude, contribuyendo reunidos como contribuyen á producirlo en su totalidad.

J.—Enhorabuena; pero se me figura tambien que además del acento hay otra cosa, que en un grado muy superior contribuye al tal resultado; y es ese *no se qué* del metal de la voz, que independientemente del tono ó de la subida y bajada, da distinta expresion á las frases y aun á veces á cada palabra, segun estamos tristes ó alegres, exaltados ó abatidos, tran-

quilos ó apasionados, admirados ó temerosos, hablando de veras ó en broma etc., etc.

A.—Eso es indudable tambien: en su asombrosa flexibilidad modifica la voz su sonido, su timbre ó como deba llamarse, de mil y mil maneras diversas, para dar á lo que decimos la expresion propia de cada pasion ó afecto, ó de cada situacion de la vida en que nos hallamos constituidos, ni más ni menos que la fisonomía, ese admirable intérprete del alma, modifica de otros mil y mil modos diversos los rasgos que la constituyen, para indicar ó expresar lo propio. ¿Qué pretende V. deducir de eso?

J.—Que no está en el acento el secreto del diferente efecto que producen el tristísimo *Señor! Señor!* del hombre atribulado ó desdichado, y el consabido *¡ha visto la Lúna!*, sino en la distinta manera como suena la voz en cada caso: grave, profunda y sentida en el uno, zumbona, ahuecada y casi gangosa en el otro. Por consiguiento, *el alma del discurso* no está en el acento, como decia V. al comienzo de sus explicaciones sobre él, sino en ese otro modo particular de modificarse el sonido de la voz, segun los casos y circunstancias.

A.—Pero dada la modificacion, ¿dejará de ser el acento lo que más predomine y resalte en la modificacion misma? La voz triste ¿no suena más triste en donde el tal acento se halla? ¿No les sucede lo mismo á la ahuecada, á la zumbona y á la gangosa, y á cuantas otras clases de voz quiera V. añadir á esas? La misma voz ahogada por las lágrimas, ¿no le parece á V. mas ahogada cuando el llanto afecta al acento, amenazando como envolverle en el piélago comun donde fluctúan las sílabas inacentuadas? No le dé V. vueltas, amigo mio: el acento es el *alma del discurso* por cualquier lado que V. lo mire y muy especialmente el circunflejo *de una sola emision de voz*; circunflejo que para distinguirlo del otro deberia llamarse *ligado* y marcarse con una especie de semicírculo, así ⌒, ó en inverso sentido, cuando correspondiese ‿, por ser ese el signo de que se valen los músicos para indicar cosa parecida, cuando habiendo muchas notas seguidas, solo se pronuncia la primera, prolongándola todo el tiempo que indica el valor de las otras.

J.—Segun eso, habrá casos en que en vez de entonarse ese acento de arriba abajo, deberá hacerse de abajo arriba, como indica ese signo invertido?

A.—Ó dígalo sino la espresion: *¿qué tal, eh?*, donde la *e del eh* se entona así:

h?

e

¿e

No le cito á V. más ejemplos, porque V. mismo los encontrará, á poco que se tome la molestia de fijar su atencion en lo que lea ó en lo que oiga decir á quien hable bien, especialmente en el teatro, donde los distintos acentos se oyen y distinguen mejor que en la conversacion familiar, en razon al mismo relieve inherente á la declamacion. Allí verá V. el efecto que en situaciones de sentimiento, de exaltacion y otras diferentes de las que constituyen nuestro estado normal de tranquilidad y de calma, produce el *circunflejo ligado* á que acabamos de referirnos.

J.—¿Es decir, que el acento en cuestion no viene á afectar nuestras sílabas, sino en esos casos excepcionales?

A.—Por punto general así es, pues aunque toma tambien una no pequeña parte en la ironía, en la burla, en la ponderacion y en otras cosas por el estilo, así como en toda expresion donde se recalca una idea, ó donde la intencion del que habla va mas lejos de lo que sus palabras significan literalmente, pueden todos esos casos distintos llamarse excepcionales tambien, ni mas ni menos que el tonillo ó *dejo* con que los naturales de ciertas provincias *circunflejan* ciertas vocales. Aquí hablamos del castellano como lo hablan los que lo hablan bien, y en él es lo ordinario, lo comun, lo que constituye la regla general, entonarse las sílabas acentuadas con los solos acentos agudo ó grave, salvo el caso de ser *sono-finales* las palabras que se pronuncian, pues entonces con ciertas escepciones (entre ellas muchas veces las de acabar dichas palabras en letra vocal), llevan estas el acento *circunflejo ligado*.

J.—Nunca hubiera creido que el acento diera lugar á tantas consideraciones.

A.—Pues aun no hemos acabado con él. Entretanto, si con lo que va dicho hasta aquí, he conseguido demostrar á V. que el acento, además de hacernos *esforzar* la voz en la sílaba que lo lleva, nos obliga tambien *á subirla ó á bajarla, ó á hacer juntamente ambas cosas* (segundo término de la definicion que tanto y tanto nos hace hablar), me daré por muy satisfecho.

J.—¿Y quién puede dudar ya de eso, aun cuando antes dudara como yo, ante las pruebas que de ello me ha dado V?

A.—Dudarán muchos todavía, y lo que es mas aún, lo negarán. ¿Y cómo no, si hay quien dice que aunque la voz *suba* y *baje* efectivamente en los acentos agudo y grave, no por eso *sube* ó *baja* su tono?

J.—Eso es cosa que no comprendo.

A.—Ni yo tampoco, á decir verdad; pero este capítulo va largo, y podremos, si á V. le parece, proseguir en otro una parte de lo que nos resta aun por decir en lo que á esta materia concierne.

J.—Como V. guste, señor FABULISTA.

CAPITULO IV.

CONTINUACION DEL MISMO ASUNTO.

Cantidad ó valor de las sílabas: cómo y cuándo las prolonga el acento.

———

A.—Por lo que hemos dicho hasta aquí, sabe V. que el acento sirve *para elevar ó para bajar la voz, ó para hacer juntamente lo uno y lo otro, en las sílabas que lo llevan consigo; todo ello con cierto esfuerzo más marcado que el que se emplea en las sílabas no acentuadas.* La definicion del acento concluye aquí propiamente hablando, no siendo lo demás que á eso sigue sino una especie de comentario á la misma definicion. En efecto: *lo de evitarse por medio del acento la monotonía que sin él caracterizaria á la prosa, y lo de marcarse por su medio el compás y la cadencia de la versificacion, así como el sitio preciso en que termina la frase música constitutiva de cada verso*, es una consecuencia precisa de ese *tono* más alto ó más bajo y de ese *esfuerzo* más decidido que las sílabas acentuadas exigen, comparadas con las demás; pero eso no obstante, he creido deber añadir en dicha definicion esas palabras á los anteriores, como complementarias de la idea que del acento debe tenerse, y como base de la observaciones que aun tenemos que hacer sobre él. Por lo demás, vuelvo á repetirlo: la esencia del acento consiste en ser solo *tono* y *esfuerzo*; tono siempre, y esfuerzo por lo menos, cuando la voz comienza á marcarlo.

J.—¿Y no hay ninguna otra propiedad ó cualidad que acompañe siempre al acento, y que deba por lo tanto considerarse como esencialísima en él? Yo estoy cansado de leer y oir que tambien *alarga* las sílabas.

A.—Eso es segun y cómo, amigo mio.

J.—Eso es *siempre*, perdone V. Así lo afirman cuantos autores he podido haber á las manos de entre los que hablan sobre esa notabilísima par-

ticularidad, y así lo decia tambien mi tio; es decir, el Canónigo aquel de quien hablé á V. en otra ocasion, y el cual, por más que se equivocase a negar al ascenso y el descenso de las sílabas acentuadas, estoy seguro de que lo que es en este otro punto pensaba de un modo muy sólido.

A.—Mucho me temo que le engañe á V. el cariño que por lo visto profesa á la memoria de ese tio, de quien con tanta efusion se acuerda.

J.—Eh! poco á poco, que no es el cariño, sino un convencimiento profundo el que me hace pensar así, viendo como veo corroborado el modo de pensar de aquel buen eclesiástico en lo referente á este punto, nada menos que con la autoridad de una Corporacion tan respetable, que con solo nombrársela á V...

A.—Ya sé cuál es la sábia Corporacion á que V. alude, y por lo tanto no es necesario que V. pronuncie aquí nombre tan digno; y menos cuando puede V. equivocarse al creer que piensa en todo y por todo lo que su tio de V. pensaba. Dígame V. lo que este decia, y yo veré si es aceptable ó no lo que V. me vaya indicando.

J.—Pues bien: ha de saber V. que refiriéndose dicho mi tio al latin, dividia todas sus sílabas en *breves, largas é indiferentes,* llamando *breves* á las que exigian para ser pronunciadas *un momento ó instante dado, largas* á las que exigian *dos*, é *indiferentes* á las que podian pronunciarse ya como *largas*, ya como *breves*, segun los casos y circunstancias.

A.—Hasta aquí tenia razon; y lo mismo sucedia en el griego.

J.—Luego añadia que á esa particularidad de ser las sílabas *breves* ó *largas* se le daba el nombre de *cantidad*, y que toda sílaba larga tenia por esa razon *doble cantidad* que otra breve, exigiendo como exigia doble tiempo que esta para ser pronunciada.

A.—Y decia muy bien. Adelante.

J.—Pasando despues á las reglas que debian tenerse en cuenta para saber en esto á que atenerse...

A.—Es inútil que V. las enumere, si solo se refieren al latin; pero si su tio de V. le indicó algunas para el castellano, sí que estimaré me las diga.

J.—Del castellano decia solo que le habia tocado la mala suerte que á todos los idiomas modernos: no tener *Prosódia* ninguna, ó sea medios de averiguar en la mayor parte de los casos la exacta cantidad de sus sílabas.

A.—Calumnia, amigo mio, calumnia! ¡Sin Prosódia la lengua más bella y más armoniosa de Europa!!

J.—Y se fundaba para decir eso, en que nuestras sílabas largas lo son

unas veces más que otras, y las breves más ó menos breves tambien; por manera que entre nosotros no ocurre que una sílaba larga sea siempre igual á dos breves.

A.—Y es verdad que sucede así, porque nuestra Prosódia no es la griega ni la romana, sino la que conviene al carácter y á la índole de nuestra lengua; ¿pero se sigue de eso que no haya medios de saber su respectiva exacta duracion, teniendo como tenemos un arte que mide el tiempo hasta dividirlo en sus más fugitivos instantes?

J.—Sin embargo de eso, añadia, pueden las silabas castellanas reputarse todas *más ó menos breves*, con la sola excepcion de tres casos, en los cuales son siempre *más ó menos largas*: 1.º, *el de haber en ellas diptongo* ó *triptongo*, pues cuantas más vocales hay que pronunciar dentro de una sílaba sola, tanto más tenemos que prolongarla, si se han de pronunciar con igual claridad y distincion.

A.—Eso es comun á todas las lenguas, sin esceptuar una sola; y por eso es más largo en la nuestra el *pau* de *pausa* que el *pa* de *pasa*, y más que el *ey* de *ley* el *uey* de *buey*.—Adelante.

J.—Segundo caso: *el de terminar una silaba en una ó dos letras consonantes, cuando le sigue inmediatamente otra que empieza por consonante asimismo*, pues entonces es larga la primera, por.... ¿cómo decia mi tio? Ya lo recuerdo: *por posicion*.

A.—Tambien es eso efecto preciso de la naturaleza misma de las cosas, y comun no menos que lo otro á todas las lenguas del mundo. ¿Quién duda que es más largo el *cons* de *consta*, que el *cos* de *costa* y el *co* de *cosa*, si se han de pronunciar tambien con igual claridad todas esas distintas consonantes?

J.—Tercero y último caso: *el de haber en las silabas acento de cualquiera clase que sea*, pues entonces son largas tambien, en razon á la forzosa detencion que la voz hace siempre en el tal acento cuando esas sílabas se pronuncian.

A.—Aquí empieza el gran desacuerdo en que me hallo con el señor Canónigo, y con todos los que piensan como él. El acento que alarga las silabas es solo el *circunflejo ligado*, de quien tanto se ha reido V. en un principio para ponerse triste despues; mas no el *agudo*, ni tampoco el *grave*, á los cuales no obstante se atribuye lo que solo es propio de aquel.

J.—Pero, señor... por amor de Dios! ¿puedo yo engañarme al oir en el *sá* de *sábana*, por ejemplo, una sílaba más larga que las otras dos, ni más ni menos que en el *tór* de *tórtola*?

A.—Se engaña V. indudablemente. El acento es un Protéo que se re-

viste con mucha frecuencia de apariencias las más engañosas, y V. vé en el *esfuerzo* de la primera sílaba de *sábana* una longitud que no existe, aunque el muy fascinador la aparente. Considerada aisladamente la voz *sábana* es un grupo silábico, cuyos tres elementos equivalen exactamente *á un tresillo de tres corcheas*, todas iguales en duracion; y *tórtola* otro grupo equivalente *á una corchea y dos semicorcheas*, cuyo valor en la primera es doble que en cada una de estas dos últimas (1).

J.—Ruego á V. tenga la bondad de explicarse de otra manera, pues aunque en dos ó tres ocasiones he querido ya decir lo que ahora, me he contenido otras tantas veces, por el natural rubor que experimenta uno al confesar que ignora alguna cosa que casi está obligado á saber. Debo ser franco, señor Fabulista: aunque *dilettante* y no poco, no entiendo una jota de música bajo el punto de vista científico.

A.—Ay qué diantre! ¿Y su tio de V?

J.—Tampoco: cantaba en el coro; mas para hacer eso ya sabe V. que no se necesita penetrar los secretos de la filarmonía.

A.—¡Y ese bendito señor Canónigo se atrevia á hablar de nuestra *Prosódia*, sin saber siquiera el solfeo, aun cuando solamente fuese el mudo! No estraño ya que nuestra hermosa lengua, rítmica como pocas en el mundo, le mereciese el pobre concepto en que la tenia por lo que hace á la cantidad. Entretanto, si V. no sabe música, es inútil que yo me

---

(1) *En algunas combinaciones de versos tienen una y otra palabra (y lo mismo sus semejantes) la mitad menos de ese valor, siendo* sábana *un tresillo* de tres semicorcheas, *y* tórtola *un grupo silábico equivalente* á una semicorchea *y* dos fusas: *tan elástica es nuestra cantidad en los piés* trisílabos, *segun veremos más adelante. Por lo demás, las reglas del Canónigo no quitan ni pueden quitar que el que habla aprisa pronuncie en un tiempo dado doble número de sílabas, por ejemplo, que el que habla con más lentitud, lo cual tampoco quita á su vez que aun en las palabras más rápidamente pronunciadas sea siempre más largo el diptongo que la vocal simple, y más larga tambien la sílaba afectada por la* posicion *que las que no se hallan en el mismo caso. En la versificacion castellana juega mucho lo de precipitarse á veces ciertas sílabas mientras otras se retardan un tanto, sin que eso obste á la distincion y claridad con que pronunciamos las más rápidas, aunque éntre en ellas la* posicion*, el diptongo y aun el triptongo: tan flexible es la lengua castellana cuando el compás métrico exige que lo sea, segun tambien veremos despues.*

empeñe en traer ese arte en mi auxilio para probar á V. hasta la evidencia lo equivocado que anda en este asunto.

J.—Harto siento mi mala ventura; pero en fin, tal vez llegue un dia en que yo entienda ese lenguaje, y entonces podrá V. hablarme de *corcheas* y *semicorcheas*, y hasta de *fusas* y *semifusas*. Sin embargo, ¿no podria V. demostrarme, de un modo aproximado, que me equivoco efectivamente al creer lo que mi tio creia, y lo que tantos otros creen con él?

A.—Algo embarazosa es la empresa; pero en fin, haré lo posible.—Dígame V.: ¿porqué el *páu* de *páusa* es más largo que el *pá* de *pása*?

J.—Claro está: porque en *pá* no hay diptongo, y en *páu* lo hay, y de los más marcados.

A.—¿Y qué haria V. para igualar el *pá* con el *páu*, en lo tocante á la duracion?

J.—Toma! estirar un poquito el *pá*.

A.—¿Como cuánto?

J.—Qué se yo! Todo lo necesario para que el *pá* durase exactamente lo que el *pàu*.

A.—Pues eso no podria V. hacerlo, sino añadiendo al *pá* de que se trata, por lo menos el valor de otra *a*, á fin de que las dos *aes* juntas durasen lo que dura el *áu* de *páusa*. En esto no hay evasiva posible.

J,—No la hay efectivamente.

A.—Pues bien; dígame V. con toda la buena fé de que me ha dado ya tantas pruebas: cuando pronuncia V. esa palabra suelta, ¿dice V. *páasa* ó simplemente *pása*?

J.—Claro está: *pása*, con acento agudo sobre la *á* única del *pá*.

A.—Luego las dos sílabas de *pása* son iguales en duracion ; es decir, igualmente *breves*, comparadas con el *páu* de *páusa*, por ser iguales exactamente en número sus elementos constitutivos, así como en índole análogos.

J.—No señor, porque el *pá* tiene acento, y el *sa* no lleva acento ninguno.

A.—¿Y qué importa que el *pá* lleve acento agudo (y lo mismo seria si lo llevase grave), si como acabamos de ver, no le añade ni siquiera el valor de otra *a*, que es lo menos que el tal *pá* necesitaria para ser largo como el *páu*, y por lo tanto para exceder tambien en longitud á la sílaba breve *sá*?

J.—Enhorabuena; ¿pero no le parece á V. que no se necesita en todo rigor añadir al *pá* una *a* completa ó tan llena como suele sonar, sino una *a* un poquito mas breve, como parece serlo la *u*, vocal de suyo un sí es no es más corta?

A.—Concedido, y es mucho conceder; ¿pero añade V. á ese *pá* ni si-

quiera esa *a* más corta? Menos llena que la *u* es aun la *i*, y eso no obstante dice V. *aullído, auditívo, auríga*, etc.; no *aulliido*, ni *auditiivo*, ni *auriiga*, como por lo menos le seria preciso para hacerse la ilusion de que esas *íes* duplicadas tienen igual duracion que el *au*.

J.—Hablando á V. con ingenuidad, eso parece no tener réplica: ¿pero cómo es que mi oido...

A.—Su oido de V. le es muy fiel, porque oye en *pása* (y vuelvo á esa voz) únicamente lo que debe oir: *una sílaba más alta y más esforzada que otra*. V. es el que luego se ofusca, creyendo que por sonar y elevarse más la primera sílaba, es más larga que la segnnda.

J.—Podrá ser; pero yo sin embargo...

A.—¿Duda V. aun? Pues en lugar de *páusa*, diga V. por ejemplo, *pausádo*. Aquí el acento agudo del *pau* ha pasado á la sílaba *sá*; y sin embargo el *pau* es siempre largo á pesar de no llevar acento, por ser siempre el *au* un diptongo, mientras el *sa* continúa siendo breve á pesar de estar acertuado, porque el *sá* no puede nunca igualarse al *pau*, si no se le añade otra *a*, cuyo valor iguale al de la *u*. Ahora bien: dice V. *pausáado*, ó pura y simplemente *pausádo*, cuando pronuncia aislada esa voz, y aun cuando la pronuncia unida á otras en el modo comun de hablar?

J.—*Pausádo* digo, que no *pausáado*. Yo ante todo debo ser sincero.

A.—Y tambien dice V. *pasádo*, pronunciando tres sílabas iguales en duracion, es decir, *breves todas tres*; no *pasáado* como seria preciso, para que el *sá* acentuado fuese más *largo* que el *pa* y el *do*.

J.—Y si en vez de *pasado* digo *pasándo*? ¿No es más largo entonces el *sán*?

A.—Sí señor; pero lo es *por posicion*, por la *n* que V. ha añadido, y á la cual sigue una *s* en otra sílaba; no empero por llevar acento. Y obsérvelo V. bien, amigo mio: esa *n* añadida por V., hace ahora las veces que antes la *a*, adicionado al *pa* consabido para igualarlo en duracion al *pau*.

J.—Veo que si se trata de palabras *llanas*, nada puedo objetar á V.; pero si venimos á las *esdrújulas*, la cosa tiene que variar de aspecto.

A.—Le sucederá á V. lo propio, con la sola diferencia de que el acento sonará en ellas más, por el mayor esfuerzo que exige; mas no por eso en la palabra *sábana* á que V. se referia hace poco, será el *sá* de mayor duracion que cada una de las otras dos sílabas. Para ello seria preciso que V. dijera *sáabana*, y no es así como V. lo dice, ni al pronunciar esa palabra suelta, ni en el habla ó discurso comun. *Cítara* dice V. tambien,

no *citara*; *antropófago*, no *antropóofago*; *académico*, no *acadéemico* etc.; y sin embargo necesitaria V. duplicar las vocales acentuadas de todas esas voces, para darles más longitud que á las sílabas que en las mismas son breves.

J.—Pero ¿y *tórtola* y *tímpano*? ¿y *próximo*? ¿y otros esdrújulos como esos?

A.—Aquí volvemos á lo de antes. La primera sílaba de cada una de esas palabras, es *larga* efectivamente; pero *por posicion*, no por el acento, siendo á su vez breves las otras dos, no ya porque carezcan de él, sino á causa de su sencillez misma. En *Bélgica* y en *céltico* sucede lo propio; pero si al *Bél* y al *cél* les quita V. la *l* final de sílaba á quien sigue otra consonante, le resultarán un *bélica y un célico* compuestos de tres sílabas iguales, es decir, de tres sílabas *breves*, á no ser que para reemplazar la *l* quitada, quiera V. decir, *béelica*, *céelico*, lo cual no hace nadie seguramente, pronunciando esas dicciones aisladas.

J.—Esto empieza ya á marearme; y por lo tanto no quiero venir al terreno de las palabras *sono-finales*, donde me dirá V. lo propio.

A.—Pues se equivoca V., amigo mio, porque en esas palabras precisamente está esa mayor cantidad que relativamente al acento busca tan vanamente en las otras.

J.—¿Cómo es eso?

A.—Como que en esas voces es donde ocurre *generalmente* que el acento dé á la sílaba final más longitud de la que le corresponde por su sola naturaleza. Así, por ejemplo, en *leyó*, es el *yó* más largo que el *le*, sin embargo de ser tanto la una como la otra sílaba exactamente iguales en cuanto á sus elementos constitutivos; y en *amáras*, y en *amarás*, el *rás* de esta última voz es más largo tambien que el *ras* de la otra, no obstante ser ambas iguales asímismo hasta en lo material de las letras. ¿Y porqué le parece á V. que sucede eso? Porque el acento de las palabras *sono-finales* no suele ser ni el grave ni el agudo simplemente, sino el uno ó el otro *con inflexion*, es decir, *el circunflejo ligado* ó *de una sola emision de voz*; único que como desde un principio he dicho á V., y ahora repito de nuevo, es el que prolonga las sílabas, puesto que el de *dos emisiones* no las alarga, sino que las parte, haciendo de una sílaba dos.

J.—Entonces, en *leyó* y en *amarás*, lo que digo es

yó   *rá*
       o   *as.*
le   y   *ama*

A.—O *leyô* y *amarâs*, si V. prefiere escribir una sola vocal con el acento que la prolonga, dándole inflexion hácia abajo, lo cual no quita que en otras cien ocasiones haga V. esa inflexion hácia arriba, diciendo

le
o *ama*
yò y *as*,
rà

es decir, *leyǒ* y *amarǎs*, invirtiendo el signo de que se trata; y aun

le *ama*
yò *rà*
o y *as*

en otros casos, dando inflexion al acento grave en sentido más grave aun, lo cual exigiria para ser expresado sin la duplicacion de la vocal, otro signo de convencion, tal como el circunflejo ladeado > con la punta mirando á la derecha.

J.—¡Válgate Dios por el circunflejo, y cuánto que hacer nos da aun! Yo creo en efecto advertir que en las palabras *sono-finales* es su última vocal un poco más prolongada de lo ordinario; pero la inflexion no la noto siempre en ninguno de los sentidos que V. dice, pareciéndome por el contrario que sostengo mi voz en un mismo tono la mayor parte de las veces, cuando pronuncio dicha vocal.

A.—Eso es completamente imposible si la prolonga V. efectivamente, y si esa vocal ha de sonar bien. Lo que hay es que prolongándola poco, como sucede la mayor parte de las veces, la inflexion pasa como desapercibida; pero escúchese V. á sí propio con toda la atencion que esto exije, y verá como en la última sílaba de cada una de esas palabras, á poco que V. se detenga en ella, existe la inflexion de que se trata.

J.—Si me detengo, es incuestionable: pero ¿por qué he de detenerme siempre? ¿No puedo, si me place, dejar de hacerlo?

A.—Como yo lo hice en el *cré*, que V. sin embargo me dijo no deber pronunciarse así. En las palabras *sono-finales* no es V. dueño de hacer siempre lo que quiera, sino que tiene que atemperarse á lo que exije la especial índole del acento que las afecta, y esa exigencia es alargar más ó menos la sílaba acentuada, y por lo tanto *circunflejarla* en la mayor parte de los casos. Nada le obliga á V. en *cita* y *citara* á detenerse en ninguna de esas *ies*, cuando dice V., por ejemplo, *le daré cita*, ó *tocará la citara*; pero la misma naturaleza le forzará á V., aunque no quiera, á hacer siempre una mayor ó menor detencion en la segunda sílaba de *daré* y en la tercera de *tocará*, con la inflexion que les es consiguiente, si V. pronuncia esas

frases bien. Lo mismo digo de esta otra expresion: *leyó la càrta*, *leyóla*, donde el *yó* de *leyó* es inevitablemente mas largo que el *yó* de *leyóla* como que este se pronuncia con acento agudo, y aquel con circunflejo ligado. Compare V. á su vez estas otras dos frases: *Dios te mandó que amáras a tu padre y a tu madre;* y *Dios te dice*: AMARÁS *a tu padre y a tu madre*: y verá V. como el *ras* inacentuado de *amáras* se junta inmediatamente y sin la menor detencion con la vocal que le sigue, mientras el *rás* sono-final de *amarás* le hace á V. detenerse un poco en él á despecho suyo, circunflejándolo en su consecuencia, para que no caiga sobre la *a* con la misma presteza ó prontitud que el *ras* anterior no acentuado.

J.—Verdaderamente que á veces se necesita oido de ético, como suele vulgarmente decirse, para percibir en el acento cosas tan ocultas como esa.

A.—Tanto como eso, no; pero en fin, se necesita aguzarlo un poco para distinguir claramente esa inflexion que sigue inmediatamente á la parte *fuerte* del acento, y que parece como absorberla en el mismo ruido que hace. Por eso, por no haber V. aplicado su oido con atencion al pronunciar en el capítulo III las palabras *Adan*, *Oropel* y *Emperatriz*, las creyó V. muy de buena fé *agudas* en su última sílaba, no queriendo yo hacerle entonces observacion ninguna en contrario, pues no debia adelantar ideas inoportunas en tal ocasion; pero ahora debo ya rectificar lo que entonces dejé correr, no tratándose como no se trataba sino del ascenso de voz; y digo en consecuencia que las referidas palabras son *circunflejas* en dicha sílaba última, como *sono-finales* que son, segun V. lo advertirá ahora, si al pronunciarlas se escucha debidamente á sí propio. No debieron, pues, escribirse como entonces las trazó V. en la curva de su invencion, sino de este otro modo:

dá · · · *pé* · · · *trí*
an. · · · *el.* · · · *iz;*
A — *Oro* — *Empera*

ó bien de este otro, con el circunflejo ligado, para no duplicar las vocales:

dân. · · · *pél.* · · · *trîz* (1).
A — *Oro* — *Empera*

---

(1) *Esto en la suposicion de que dos ò mas silabas inacentuadas seguidas, se sostengan siempre en un mismo tono, lo cual no es cierto, segun se ha dicho en otra nota anterior. No deben, pues, en todo rigor escribirse en linea recta las silabas* Oro *y* Empera *de las dos últimas palabras, si se ha de representar á la vista la ondulacion que realmente tienen; pero una vez eli-*

J.—Es en verdad propiedad estraña la de las voces *sono-finales.*

A.—Y á ellas se debe en una gran parte el que la Prosódia moderna sea tan diferente de la antigua. Los romanos carecian casi completamente de palabras acentuadas así, pues solo las tenian *monosílabas*, y para eso no todas exigian pronunciarse con acento circunflejo, bastándoles á veces solamente el agudo, segun nos testifica Quintiliano. Entre nosotros, por el contrario, abundan mucho esas dicciones, como lo reconocerá V. fácilmente con solo recordar los infinitivos, pasados y futuros, y aun imperativos de nuestros verbos, tales como *adorár*, *adoré*, *adorarás*, *adorad*, *etc.*; y eso unido á las voces doble y triplemente esdrújulas que formamos con los afijos y de que los latinos carecian de un modo completo, dá á nuestra hermosísima lengua dotes muy superiores de variedad en las terminaciones y en el juego de los acentos, aun cuando bajo otros conceptos tengamos otras cosas que envidiar al bellísimo idioma del Lácio. Por lo demás, advertido V. de que el circunflejo ligado es el único acento que *por lo comun* afecta á nuestras palabras *sono-finales*, y teniendo tambien presente la gran intervencion de ese mismo acento aun en las voces llanas y esdrújulas, cuando en vez de pronunciarlas de un modo normal, digámoslo así, las pronunciamos con cierta entonacion diferente de la ordinaria, no estrañará V. que la irreflexion haya atribuido á toda clase de acentos la propiedad de alargar las sílabas, inherente á uno de ellos tan solo. De esa preocupacion general no ha podido en manera alguna participar la sábia Corporacion á que V. aludió para agüirme: ella sabe mejor que yó que los acentos *agudo* y *grave* nada absolutamente tienen que ver con la cantidad en el sentido de prolongarla, toda vez que en cien ocasiones producen el efecto contrario, sobre todo cuando el acento es grave; pero habiendo quedado en nuestra Ortografía solamente el acento agudo como único signo ostensible del esfuerzo inherente á la voz, dejando al instinto de cada cual, dar á las sílabas que lo llevan la entonacion propia de cada caso, se concibe muy bien que al hablar de él se haya fijado dicha Corporacion en lo que la acentuacion nos presenta como más de relieve, como más elocuente y persuasivo, prescindiendo de las demás consideraciones que la MÉTRICA no puede omitir. De aquí, pues, en mi humilde concepto, haber dicho ese ilustre

---

minada de este TRATADO *la doctrina del acento* latente *para no producir confusion en quien oiga hablar de él por primera vez, debe el autor prescindir ahora de esa undulacion delicada, ateniéndose solo al acento en lo que tiene de mas perceptible.*

Cuerpo *que el acento alarga las silabas*, hablando como en tésis general, y aun procediendo escolásticamente, con arreglo á la sabida fórmula *à priori ó a meliori fit denominatio*, ó sea calificando al acento por lo que más sobresale y brilla en las silabas acentuadas, que es la *circunflexion* cabalmente, cuando la exigen ya su índole *sono-final*, ya el dolor, ya la ira, ya cualquier otro afecto de los mil que, segun tengo dicho, determinan á veces ese fenómeno aun en las voces llanas y esdrújulas.

J.—Celebro ver á V. tan respetuoso con quien tanto respeto merece. Quedamos, pues, en que la propiedad que á todo acento atribuia yo, corresponde exclusivamente á ese solo que V. ha indicado; pero siempre resultará que siendo tan numerosas las causas que en mil ocasiones nos hacen *circunflejar* las sílabas acentuadas, puede decirse de la virgulilla única que en nuestra Ortografía ha quedado, que es signo con mucha frecuencia no solo de *esfuerzo* y de *tono*, sino tambien de *prolongacion*.

A.—Enhorabuena; pero siempre lo deberá, no á su propia naturaleza, sino á esas causas accidentales y extrañas á la esencia del acento, considerado como meramente grave ó como pura y sencillamente agudo. Por lo demás, no se fatigue V. en indagar la mayor ó menor cantidad de nuestras sílabas, ora tengan acento, ora no, fijándose en palabras *aisladas*. Nuestra verdadera Prosódia no existe en ellas esclusivamente, sino en su juego y combinacion. Nuestras sílabas largas y breves lo son en ocasiones más ó menos segun el sitio que en el verso ocupan, segun la mayor ó menor distancia que media entre unos y otros acentos, y aun segun viene á modificarlas una *cesura*, *silencio* ó *pausa*; ocurriendo tambien con mucha frecuencia que una sílaba larga lo es más á expensas de otra breve que la sigue, la cual es entonces brevísima. La explanacion de estas indicaciones exigiria un no pequeño libro, y yo no me hallo ahora en el caso de poder demostrar á V. que si la cantidad española no es tan regular y simétrica como la latina y la griega, en cambio es más rica y variada, sin que esa variedad sea obstáculo á poderse fijar con precision lo más ó menos que duran sus respectivas sílabas en cada caso determinado. Esto aparte, nuestros Poetas no necesitan en manera alguna descender á esos prolijos pormenores para versificar como es debido, respetando la cantidad en su fondo; ni V. debe por lo tanto empeñarse en esa clase de averiguaciones. Sean largas, sean breves las sílabas, nos bastan el buen oido y el instinto para saber á qué atenernos en cuanto al mejor modo de combinar nuestros distintos grupos silábicos, obedeciendo como obedecen los versos á una ley superior á todas: la del *compás* que de una manera ó de otra regulariza la cantidad en las naciones modernas; *compás* cuyo

golpeo ó *battuta,* si me es lícito expresarme así, ya sabe V. que mi definicion dice ser el acento quien los lleva.

J.—¿Pero habla V. con ingenuidad? ¿tienen compás efectivamente toda especie ó clase de versos?

A.—¿No lo han de tener, amigo mio, si el verso es *canto ante todas cosas?*

J.—¿Y qué especie de *compás* es ese, ó cómo es el acento el que lo marca?

A.—Eso podré decírselo á V. en el capítulo siguiente.

J.—Me alegro, porque así descansaré un rato durante el interválo del uno al otro. ¿Sabe V. que se me va haciendo árida esta parte de nuestra Métrica?

A.—Todos los principios son fuertes; pero luego verá V. qué llano y qué despejado nos queda el camino, una vez explicado lo que aun falta relativamente al acento.

CAPITULO V.

CONTINUACION DE LA MATERIA EMPEZADA EN LOS DOS CAPITULOS ANTERIORES.

Compás métrico: notable precision con que se combinan el tiempo y el sonido en la versificacion castellana.

———

J.—Por mi parte, ya he descansado, y puede V. en su consecuencia proseguir cuando le acomode.

A.—Lo haré con muchísimo gusto; pero si he de decir verdad, estoy vacilante, y no poco, en cuanto al modo de verificarlo.

J.—¿Porqué?

A.—Porque el *compás* es un punto esencialmente musical, del cual no es fácil por consiguiente hablar de una manera precisa sin recurrir al lenguaje músico.

J.—V. se ahoga en muy poca agua. Todo el mundo, aun sin ser filarmónico, sabe á su modo que el compás consiste en la exacta correspondencia de ciertos sonidos con ciertos golpes que se dan de tiempo en tiempo, ya con la mano, ya con el pié, ya con otro instrumento cualquiera.

Yo al menos, cuando oigo una *marcha* que marca su paso á la tropa, al instante me pongo á dar bastonazos ó bien manotadas sobre la mesa, y distingo perfectamente ese *tras tras*, *tras*, *tras* uniforme y á interválos constantemente iguales, correspondientes á cada una de las pisadas que da el soldado, del especlal aire que caracteriza á un *vals* ó á una *mazurca*, por ejemplo, en que ya el movimiento es muy distinto, y en que mi mano por consiguiente parece como querer imitar *los pasos del cojo*' dando los golpes de dos en dos, *tras tras*... *tras tras*... *tras tras*, á interválos mayores despues de cada dos, que el que media del uno al otro. ¿Porque, pues, no ha de poder explicarme V. el *compás métrico*, ya que no en términos científicos, á lo menos aproximadamente, haciéndomelo acompañar de cualquiera de dichos modos, si es que eso cabe en el tal compás?

A.—Tiene V. ocurrencias felices, como lo prueba esa distincion que tan oportunamente acaba de hacer entre el paso que lleva el soldado y el á que los cojos caminan; paso aquel todo igual y *á dos por cuatro*, como diria el tecnicismo músico, y este *alternado de largo y corto*, ni más ni menos que el *seis por ocho* cuando hay que marcarlo *á cuatro partes*, por lo cual, con mucha propiedad, se le suele llamar *compás del cojo*. No es ese en verdad el del vals ni el de la mazurca á que V. alude; pero V. por lo visto, marca en uno y en otra las partes primera y tercera, prescindiendo completamente de la segunda como lo hace la generalidad de las gentes; y en lo relativo al golpeo, sale siempre la misma cuenta. Voy, pues, á ver si el cojo y el soldado vienen ahora á ayudarme á mí en lo tocante á hacer concebir á V. una idea del compás á que obedece nuestra versificacion, unas veces andando como el uno, otras caminando como el otro, y otros adoptando una marcha que participa de la de los dos, pero acomodándose siempre con exactitud matemática á las exigencias del tiempo.

J.—¿*Matemática exactitud*, dice V? Eso ocurrirá cuando más en aquellos versos que se destinan á ponerse en música; pero en los largos como la mayor parte de los que entran en ciertas *Fábulas* de V., no concibo que pueda la mano seguir su constantemente variado, ó para explicarme mejor, su siempre iregular movimiento.

A.—V. sin duda alude al endecasílabo, del cual no suelen valerse los músicos sino solo para los recitados, donde aun á los *dilettanti* como V. les es muy difícil seguir el mismo compás musical. De él no obstante voy á valerme para hacer á V. ver hasta donde buenamente pueda, sin recurrir á las notas músicas, de qué manera se verifica esa exacta y matemática combinacion del tiempo y del sonido en la versificacion castellana.

J.—¿Habla V. de versos tales como estos, y con los cuales da V. principio á su Apólogo *La Paloma*?

De su amargura en el dolor profundo
Decia la Paloma: si es preciso
Ser ó verdugo ó víctima en el mundo...

A.—De esa especie de metro hablo: de esa, precisamente amigo mio (1).

J.—¿Y tienen compás esos versos, ni más ni menos que los de las letrillas que se destinan á ser cantadas, donde yo mismo lo noto á veces?

A.—¿No lo han de tener, si todo verso es *canto ante todas cosas*, y si el endecasílabo por su parte es el rey de los versos castellanos, ó sea *el verso por excelencia*? Natural es sin embargo que V. lo dude, pues si no se enoja conmigo, le diré que lee los versos *en prosa*, no como los debe leer, segun ha recitado esos tres mios á que acaba de referirse, los cuales, por poco que valgan, merecen que se tome V. la pena de *cantarlos* muy de otro modo. ¿Cómo pues, ha de hallarles compás el que ante todo no sabe leerlos, por muy bien que lea otras cosas?

J.—No es para lisonjearme ciertamente esa indirecta *á lo Padre Cobos*; pero tanto mejor para mí, si al explicarme V. el compás métrico, saco de él medios para leer mejor lo que tan mal he leido hasta ahora.

A.—Debe V. perdonarme la franqueza en gracia á mi buena intencion; pero vengamos ya á ese compás, comenzando por definirlo. V. sabe á su modo lo que es, pero de una manera vaga; y yo debo indicarle que su esencia consiste *en dividir ó fraccionar el tiempo en partes ya iguales, ya desiguales, siempre que en estas duren las unas exactamente doble que las otras.*

J.—Eso, por de contado, será en la *Música*.

A.—Y en la MÉTRICA tambien, amigo mio, ó sinó, no seria compás el

(1) *El autor ha elegido el endecasílabo para la explicacion del compás métrico, no porque sea realmente el que más facilidades ofrezca para demostrarlo, sino por lo mismo de observarse en él todas las variedades y modificaciones del compás mismo, lo cual no sucede en los versos cortos, ni aun en los largos de acentuacion fija ó por lo menos poco variada, siendo en su consecuencia insuficientes para dar una idea algun tanto completa de lo que es el compás en cuestion. A no ser eso, habria procedido de otra manera, evitando el inconveniente de tener que anticipar ciertas ideas sobre la* cesura *y otras cosas que deberian tratarse despues; ¿pero qué es tal inconveniente ante esas otras consideraciones?*

que preside á nuestra versificacion. La única diferencia entre este y el musical, consiste en la distinta manera como uno y otro combinan esos tiempos *sencillo y doble*, no pudiendo por lo tanto la mano proceder siempre en la versificacion con la misma regularidad que lo hace en una pieza de música, aunque sí con igual exactitud, una vez habituada á ese ejercicio.

J.—Algo oscuro me parece eso.

A.—Todo se aclarará poco á poco. Golpée V. la mesa con la mano de una manera igual y uniforme, y á intervalos como los que marca un pulso ni frecuente ni tardo; y verá como si recita bien los dos versos siguientes, los cuales por cierto no son de los mejores en su clase, coincide cada uno de los golpes con cada uno de sus acentos.

EJEMPLO PRIMERO.

Nóche crüel ‘ me cerca pavoròsa,
Nóche terrìble, nóche tenebròsa.

J.—Aquí observo que despues de la palabra *crüel* (cuya diéresis por cierto me indica no existir en ella diptongo), marca V. *una coma al revés*.

A.—Me alegro de que V. no se distraiga, porque solo fijando bien su atencion, puede el que aprende adquirir enseñanza. En esos versos se hacen tantas pausas, ó llamémoslas mejor, *silencios*, cuantas comas ortográficas hay, y en el primero otro además, silencio que la Ortografía no exije, pero sí el especial carácter inherente al endecasílabo cuando consta de cierto número de acentos (1); y por eso he señalado con *coma métrica* (así llamarémos en lo sucesivo á la *invertida* ó *vuelta al revés)* el sitio en el cual debe hacerse.

J.—¿Y en toda clase de versos sucede eso?

A.—No señor: al final de cada uno hay silencio las más de las veces, aunque la Ortografía no lo exija; pero dentro lo exijen solamente los de cierta y determinada extension, siendo su nombre propio *cesura*, palabra

---

(1) *Los endecasílabos de tres acentos suelen no tener cesura, sino solo accidentalmente; es decir, cuando el sentido de la oracion pide que se haga tal ó cual pausa en el sitio ó sitios donde lo indican los respectivos signos ortográficos. De ellos y de los de dos acentos no más, se hablará en su lugar oportuno.*

equivalente á *cortadura*, por parecer como que corta ó divide el verso en dos fracciones distintas.

J.—Hé aquí sin duda una de las razones por las cuales no leeria yo bien ciertos versos, verificándolo como lo verificaba atropelladamente, ó al menos sin saber cómo ni dónde debia hacer ciertas pausas.

A.—V. no obstante debia recordar, como tan *dilettante* que es, que en la Música no es todo *sonidos*, sino que entran tambien los *silencios* á formar parte de su compás. ¿Porqué no ha de suceder en los versos lo mismo que en aquella sucede?

J.—Ya lo veo. Y dígame V.: ¿dónde está la cesura del segundo verso?

A.—Donde está la coma ortográfica; y por eso, por estar donde ella, no es preciso marcarla al revés. Lo mismo ocurrirá cuando quiera que coincida con la cesura cualquiera de los demás signos de puntuacion, ó la interrogacion, ó la admiracion, pues entonces como ellos de por sí llevan inherente el silencio (aunque á veces mucho más breve que en la prosa, por exigirlo así el compás mismo), hacen de todo punto innecesaria la coma métrica, la cual solo se marca al principiante para advertirle lo que debe hacer, cuando no la reemplaza otro signo.

J.—¿Y cómo sabré yo el tiempo justo que cada uno de los silencios debe durar, tanto en ese como en otros ejemplos?

A.—Para eso, y para saber tambien el valor de cada una de las distintas sílabas, necesita V. aprender por lo menos los primeros rudimentos de la Música. En el interin, aténgase V. á lo que el mismo compás le diga, pues él le indicará por sí solo lo más ó menos que pueda detenerse tanto en lo que hable como en lo que calle.

J.—Otra pregunta ahora. En cada verso de los de ese primer ejemplo, veo un acento agudo y otro grave, y otro agudo y otro grave despues. ¿Mi voz en consecuencia...

A.—Claro está: subirá ó bajará á su tenor, ó sinó, entonará mal los versos. Esto, en lo que toca al compás, no es de precision absoluta, bastando como basta para marcarlo el esfuerzo del acento por sí solo; pero conviene que V. suba ó baje segun las virgulillas indiquen, para lo que á su tiempo verá.

J.—Veo que es en efecto muy útil indicárselo todo al principiante.

A.—Pues todavía omito alguna otra cosa, y bien importante por cierto. En los versos endecasílabos, y en los demás que tienen cierto aire de magestad, juega mucho el circunflejo ligado en todas sus diferentes especies; mas yo no debo confundir á V., y por lo tanto me contentaré con

que V. me oiga cuando yo recite los versos, pues aunque no presumo ni de cien leguas saberlos entonar como corresponde, lo sabré al menos hacer de modo que V. perciba en su buen oido la inflexion ya hácia arriba ya hácia abajo que á veces modifica esos acentos; inflexion que por otra parte se verá V. precisado á hacer, aunque no quiera, en las más de las palabras *sono-finales*, como ya sabe por lo anteriormente dicho (1).

J.—Gracias por todo, y vamos á los golpes.—*Tras, tras, tras, tras.* —¿Los doy bien así?

A.—Sí señor: todos uniformes, sin retardar ni acelerar la mano, y á interválos como los que he dicho.

J.—Pues entonces, dice V. bien. Yo recito perfectamente esos versos, pronunciando de un golpe á otro tantas sílabas como van de un acento al otro inmediato, resultándome en consecuencia estos ocho grupos silábicos, ó como deban denominarse:

---

(1) *La verdadera causa de no marcar el autor los circunflejos correspondientes en los ejemplos que el lector verá, es no haberlos en ninguna fundicion, sino cuando se marcan así* ʌ, *para indicar que la voz parte del tono agudo, haciendo luego su inflexion en el grave. El invertido* V *en que sucede todo lo contrario, y el de punta mirando á la derecha* > *con que podria convencionalmente indicarse aquel en que la voz parte del acento grave para hacer la referida inflexion en sentido más grave todavia, solo podrian sustituirse con* ues *consonantes limadas, á fin de colocarlas sobre las respectivas vocales, despues de limarlas tambien; y esto ha probado bastante mal en los pocos casos que en los dos capitulos anteriores han hecho intentar ese ensayo, como ya habrá podido observarse. Quede, pues, al instinto de cada cuál hacer ó no la inflexion que corresponda, rapidísima las mas veces, en los acentos que la consientan, pues no en todos se puede hacer sin convertir en ridiculamente enfática la entonacion de los versos sérios, aun cuando sean endecasílabos. Atendida esa consideracion,* es mejor que caer en ese extremo, atenerse á los solos acentos agudo y grave, *pues en último resultado sube ó baja en ellos la voz; y eso, aunque sea sin inflexion, constituye lo mas esencial de la entonacion de los versos para el compás y para la cadencia. Por lo demás, excusado es decir que cuando los versos son de pretensiones humildes, ó festivos ó familiares, etc., etc., hay que dar á su entonacion, aun cuando sean endecasílabos tambien, un aire parecido al de la buena conversacion, bastando entonces como bastan, para diferenciarlos de esta, la cadencia y compás que les son inherentes. A cada cosa, lo suyo.*

1 2 3 4 5 6
Nóchecrü | *èl 'me* | *cércapavo* | *ròsa,* | *Nócheter* | *rìble,* |
7 8
nóchetene | *bròsa* (1).

A.—Así es indudablemente: y ahí tiene V. una idea *aproximada* (¿entiende V? *aproximada solo)* de lo que eran los *piés* ó *metros* de los antiguos, de los cuales no queria yo hablar. En efecto: cada uno de esos dos versos tiene cuatro de dichos metros ó piés, dos bisílabos, uno trisílabo y otro cuadrisílabo; y sin embargo, son todos ellos completamente iguales en duracion, como lo prueba el mismo compás, por equilibrarse el mayor número de sílabas que llevan los de las casillas 3.ª y 7.ª con la algun tanto mayor pausa que se da á la pronunciacion de los contenidos en las casillas 1.ª y 5.ª, y con la cesura ó silencio agregados á las dos solas sílabas contenidas en las casillas restantes (2). Por lo demás, obsérvelo V. bien: sus golpes de V. coinciden siempre con las sílabas donde carga al acento: *luego es este entre nosotros el que marca el compás de la versificacion*, como en mi definicion queda dicho.

J.—Ya lo veo; y lo que es en esos dos versos, no pueda dudarlo: hay en ellos compás *uniforme*, y tal que un soldado podria marchar reci-

(1) *Al insertarse estos versos en la página* 430, *se omitió involuntariamente marcar el acento grave sobre la* e *de* crüèl, *y el agudo sobre la* e *de* cérca. *Ténganse, pues, allí por acentuadas esas dos palabras en los términos referidos.*

(2) *Lo que se dice aquí respecto á este ejemplo, debe tenerse siempre por sobrentendido en los demás, que se irán citando, cuando quiera que los piés de que conste un verso dado sean todos de igual duracion, aun siendo desiguales muy en horabuena en cuanto el número de sus respectivas sílabas. Además de eso téngase presente que aun sin recitarse con igual pausa, v. gr., todas las sílabas de un pié trisílabo, puede tambien haber equilibrio entre el mismo y un cuadrisílabo, cuando sea una sola sílaba de las de aquel la que exija esa mayor detencion, ya en razon á ser larga por posicion, ya por haber en ella diptongo ó triptongo, ó sinalefa ó acento circunflejo en cualquier sentido que sea. Por lo demás, el pié cuadrisílabo puede en algunos casos admitir silencio intermedio, como sucede en el ejemplo segundo, sin que por eso dure más que en los otros, atendido lo rápido del silencio mismo, el cual se verifica por otra parte á espensas de alguna ó algunas otras sílabas de dicho pié, pronunciándose estos entonces con celeridad proporcionada á lo que dicho silencio dura.*

tándolos, con la misma regularidad que la que le marca el tambor, cuyos golpes parece aquí suplir el acento.

A.—Pero yo no podria hacer lo mismo, sino *imitar al cojo en sus pasos, uno siempre breve al doble que el otro,* si en lugar de marchar al compás de los versos referidos, marchara, por ejemplo, al que preside á estos que voy á recitar ahora:

EJEMPLO SEGUNDO.

Perdída vèo ' mi tranquíla càlma,
Afán y lùto ' por do quiér me sìguen,
Dolór profùndo ' me devóra el àlma.

J.—¿A ver, á ver? Lo que es por mi parte, no le puedo negar á V. que creo notar en ellos desde luego un aire ó movimiento marcadísimo, y muy distinto del anterior, sonándome por de contado mucho mejor que los versos del primer ejemplo, sobre todo cuando V. los recita con esa especie de solemnidad tan al caso, tan en armonía con la expresion que exijir parecen.

A.—Interrumpo á V. un momento, con el objeto de suplicarle no me saque los colores á la cara, pagándome con tan inmerecido piropo aquella indirectilla que ya sabe. A quien debiera V. haber oido recitar versos, es al malogrado ESPRONCEDA, ó á nuestro inolvidable ZORRILLA; pero aun hay un VENTURA DE LA VEGA, un CAÑETE y algunos otros séres privilegiados en este punto, los cuales podrán enseñar á V. en él lo que yo de ningun modo podria.—Esto dicho, sigamos adelante, y veamos si sabe V. marcar el compás á que deben llevarse los versos de ese ejemplo segundo.

J.—¿Me permite V. que ante todas cosas proceda á dividirlos, como los otros, en los consabidos grupos silábicos?

A.—Me parece muy oportuno, ya que V. ha empezado así.

J.—Voy, pues, á hacer esa division... pero aquí de una dificultad que se me atraviesa desde un principio. El primer verso comienza por una sílaba inacentuada, y no sé verdaderamente cómo gobernarme con ella.

A.—Esa sílaba es una *fraccion de pié* que constituye un *ante-compás* métrico, y por lo tanto debe V. colocarla como de vanguardia; es decir, antes de la primera raya vertical en que comienzan los *piés completos.*

J.—¿Y qué haré con cada una de las otras sílabas, tambien inacentuadas, que sirven de comienzo asímismo á los otros dos versos que siguen?

A.—Esas entran ya en el compás, pues *fracciones de pié* como son, no están aisladas y sin relacion ninguna con otra ú otras anteriores, como la

sucede á la del primer verso, sino que vienen á terminar otras *fracciones de pié* mayores que ella, dentro de la misma casilla en que el verso anterior concluye. A eso se llama en el ARTE MÉTRICA *eslabonamiento de versos,* pues nunca se recitan aisladamente, sino uniendo el final de los unos con el principio de los otros, en los términos que lo exija el compás.

J.—Entonces será muy al caso que V. haga lo que yo queria hacer, pues no comprendo bien lo que V. dice.

A.—Pues verá V. qué fácil es eso en el ejemplo de que ahora se trata. La sílaba inacentuada del verso primero, la pondré como de vanguardia al compás, en los términos que V. ha oido, y luego formaré las casillas con las rayas verticales consiguientes á los respectivos acentos que en todos los versos encuentre:

1 2 3 4 5
‖ *Per* | *dída* | *vèo* ‘ *mitran* | *quíla* | *càlma* , *A* | *fány* |
6 7 8 9 10
lùto ‘ *pordo* | *quiérme* | *sìguen,* *Do* | *lórpro* | *fùndo* ‘ *mede* |
11 12
vóraeI | *àlma.*

J.—Ah, vamos! Ahora caigo en la cuenta de lo que es ese enlace ó *eslabonamiento de versos*, pues el final del verso primero se une con el principio del segundo en la casilla cuarta, repitiéndose despues union análoga en la casilla octava, respecto á los versos segundo y tercero.

A.—Eso es. Y de esa manera no se interrumpe la marcha de la versificacion, y de ese modo contiene tambien cada una de esas casillas *un pié completo* ó *parte de compás,* pues partes de este son efectivamente (no compases enteros como en la Música) las que median de la una á la otra raya, ó sea de un acento á otro acento.—Ahora resta marcar los golpes, y quiero ver cómo V. lo hace.—Dé V. el primero en el *dí* de *perdida* inmediatamente despues de pronunciar el *per* que le antecede, y siga V: despues golpeando, á medida que vengan acentos.

J.—Ya lo hago.—*Tras, tras, tras, tras*...—Esos versos no obedecen á esa marcha, sino al compás del cojo: *tras tras... tras tras... tras tras*... ¡y qué bien por cierto! qué bien! Los tiempos que V. llaman *sencillos* se verifican en todas las casillas nones, y los *dobles* en todas las pares, como los mismos golpes lo dicen. ¿Es eso, señor FABULISTA?

A.—Si de cien jóvenes que lean mi pobre MÉTRICA, sale uno solo que se le parezca á V. en lo aprovechado y lo listo, me daré por muy satisfecho. Ese es con efecto el compás á que esos versos deben llevarse, y no

es posible que sea otro. Entretanto debemos convenir en dar nombre á las dos distintas especies de compás que hemos ensayado hasta aquí, para evitar lo que V. ya sabe: las perífrasis ó circunloquios á que tendríamos que recurrir para entendernos, si no adoptásemos esa precaucion. Al compás en que va la mano igual, como sucede en el primer ejemplo, le denominaremos *uniforme* ó *isócrono*, por ser esta la voz que se aplica á los movimientos que tienen lugar en unos mismos y exactos tiempos, ó á intervalos matemáticamente iguales; y al otro en que se imita *el paso del cojo*, dando al primero de sus movimientos la mitad justa de duracion que al que inmediatamente le sigue y así sucesivamente, como sucede en el ejemplo segundo, le daremos el nombre de *proporcional* ó *simétrico*, por su exacta proporcion *de uno á dos* en sus tiempos *sencillo* y *doble*, y por ser ese adjetivo menos expuesto á la hilaridad y á la zumba que cualquiera otra locucion relacionada con la cojera.

J.—Me parece perfectamente. Mas si no estoy equivocado, creo que V. me ha dicho haber otro compás distinto que á veces preside tambien á nuestros versos, y que parece como participar de la índole de esos otros dos.

A.—Así es efectivamente; y ahí es donde comienza la divergencia entre el compás músico y el métrico, sin que por eso se falte en este á lo que es todo compás en su esencia. Rara es la tirada de versos en que el compás sea *uniforme todo*, ó *todo y constantemente simétrico*, ocurriendo por el contrario que á uno ó dos de ellos en el primer sentido, se sucedan otro ú otros en el segundo, y aun el que dentro de un mismo verso venga de pronto el tiempo *sencillo* á interrumpir la marcha de los *dobles*, con otras variantes por el estilo, las cuales hacen muy difícil en ocasiones golpearlo debidamente, no estando la mano habituada á tal ejercicio. A ese compás, pues, si á V. le parece, le daremos el nombre de *misto*, ó si quiere V., el de *vário*, por ser precisamente su gran cualidad dar variedad á la versificacion, pudiendo esta, merced á él, decir lo que en mi *Fábula* última dice el Verso contestando á la Prosa:

¿No es vário mi compás? ¿no me doblego
Del Entusiasmo á los trasportes todos,
Cuando á su santa inspiracion me entrego?

J.—Curiosidad y grande excita en mí eso que V. acaba de decirme, porque se me figura imposible que esa transicion de un compás á otro, con todo lo demás indicado, pueda producir buen efecto.

A.—Eso V. lo decidirá, á medida que yo cite ejemplos. V. ha visto la marcha *siempre isócrona ó igual*, y á *tiempos dobles* por de contado, que

caracteriza á los versos del ejemplo primero, y la *siempre proporcional* ó *simétrica* que caracteriza á los del segundo. ¿Qué sucederá en consecuencia, si ahora escribo yo cuatro versos, de los cuales sea uniforme la marcha del primero y tercero, y simétrica la del segundo y cuarto? Que alternarán el un compás y el otro, siendo *misto* por consiguiente *con relacion á la estrofa entera*, es decir, *al conjunto de los cuatro versos*; ó sinó, véalo V. aquí:

EJEMPLO TERCERO.

Aborrézco la lùz, ámo la sòmbra,
Y yá de pèna + a respirár no acièrto,
Y és a mis òjos ‘ páramo desiérto ‘
Del vérde pràdo ‘ la florída alfòmbra.

J.—Si en efecto hay dos compases ahí, y se cruzan como V. ha dicho, confieso á V. con ingenuidad que no hacen mal efecto en mi oido esos cuatro últimos versos, sino al contrario, efecto buenísimo. Antes, empero, de dividirlos en piés para hacer la prueba consabida, dígame V.: ¿qué significa la cruz puesta á continuacion de la palabra *pèna*?

A.—Es un signo de *cesura*, ni mas ni menos que lo es la coma, ya ortográfica, ya invertida; pero con una diferencia, y es, la de no consistir en *silencio*, como en estas últimas, sino en *pausa* ó *detencion* en la *sinalefa*, cuando agregue V. á la *a* de *pena* la otra *a* que inmediatamente la sígue. Si V. callára, por poco que fuese, despues de pronunciar dicha palabra, necesitaria una nueva emision de aliento para pronunciar la segunda *a*, y eso destruiria la sinalefa en cuestion, dando al verso segundo una sílaba más de las once que le corresponden. Debe V., pues, decir *pènaa* sin silencio, prolongando un poco la doble *aa* en una sola emision de voz, bien que esta deberá sonar al fin mas ténue, á fin de que equivalga ese *piano* al silencio indicador de cesura cuando la sinalefa no existe.

J.—Veo que ni siquiera un pelillo quíere V. que se me pase por alto en los ejemplos de que hace uso. Vengamos ahora á la division en piés, colocando como de vanguardia las dos sílabas inacentuadas con que comienza el verso primero:

1 2 3 4 5 6
Abor | rézcola | lùz, | ámola | sòmbra , Y | yáde | pèna + arespi |
7 8 9 10 11 12
rárnoa | cièrto, | Yésamis | òjos ‘ | páramode | siérto ‘ Del |
13 14 15 16
vérde | pràdo ‘ laflo | rídaal | fòmbra. ‘

¿Está bien hecha la distribucion?

A.—Muy bien hecha. ¿Cómo dará V. ahora los golpes, para marcar debidamente el compás á que esos versos deben llevarse?

J.—Tenga V. un poquito de paciencia.—*Tras*, *tras*, *tras*, *tras*,—Lo que es el primer verso es *uniforme* en todos los golpes que doy, hasta su enlace con el segundo en la cuarta casilla de la estrofa; pero desde la quinta en adelante... desde la quinta.,. no me queda duda: da principio la alternativa entre los tiempos *sencillo* y *doble*, puesto que hago *tras tras... tras tras...* hasta llegar á la casilla octava, donde el segundo verso de que hablo termina con una pausa muy marcada, sin enlazarse con el tercero. Este á su vez me hace volver luego al movimiento igual ó *isócrono* desde la novena casilla de la estancia hasta la dozava inclusive, donde el verso en cuestion se enlaza ó eslabona con el cuarto; y ese cuarto... lo que es ese cuarto... no lo puedo dudar tampoco: se resiste invenciblemente á seguir el compás del anterior, y es *simétrico* como el segundo.—Por consiguiente, tiene V. razon: el compás que preside á la totalidad de ese ejemplo, es *misto ó vário* como V. ha dicho, puesto que en él alternan constantemente el *isócrono* y el *simétrico*.

A.—Pues bien: así como en esa estrofa cambia ó varía el compás de verso á verso, puede haber otras en que ese cambio se realice dentro del verso mismo, obedeciendo una mitad de él al uno de aquellos dos compases, y la otra mitad al otro. Tal sucede en los endecasílabos llamados *sáficos* por cierta semejanza que se les ha hallado con los que la célebre Sáfo inventó para cantar sus amores, bien que su cantidad en castellano sea muy diferente que en el griego y en el latin, el cual los prohijó tambien entre sus metros. El acento en esa clase de versos cae siempre sobre las sílabas primera, cuarta y octava, además de afectar constantemente la décima, como sucede en todo endecasílabo.

EJEMPLO CUARTO.

Témple la fùria ‘ de mi pécho lòca,
Cálme mi pèna, mi dolór y enójos ‘
Úna miràda ‘ de tus béllos òjos ,
Úna sonrìsa ‘ de tu dúlce bòca.

J.—Tambien me suenan perfectamente esos cuatro versos; y en verdad que no acierto á comprender cómo pueda ser eso así, obedeciendo cada uno de ellos á dos compases distintos. Esto merece la pena de probarse.

1 2 3 4 5 6
Témplela | fúria ' demi | pécho | lòca , | Cálmemi | pèna , mido |
7 8 9 10 11 12 13
lórye | nójos ' | Únami | ràda ' detus | béllos | òjos , | Únason |
14 15 16
rìsa ' detu | dúlce | bòca.

A.—Hecha por V. y bien hecha, la distribucion de esos versos en piés ó partes de compás, debo yo guiarle la mano en los golpes correspondientes, porque sinó, perderá V. el tiempo en hacer una prueba tras otra, siendo como es V. tan novicio en lo de dar movimiento á aquella. En esos versos exigen *tiempo doble* todos los piés de que constan, ménos el penúltimo de cada uno, ó sea el 3, 7, 11 y 15 de la estancia, en los cuales es el tiempo *sencillo*, por ser bisílabos dichos piés, sin silencio ó pausa que los equilibre con los tambien bisílabos que inmediatamente los siguen, ni con los trisílabos, ni mucho menos con los cuadrisílabos, cuya cesura es rapidísima. Hay, pues, que marcar su compás, dando primero dos golpes á interválo mayor, y luego dos á interválo menor, seguido de otro á mayor hasta la conclusion de la estrofa; y de ese modo resultará lo *misto ó vário* que le caracteriza, siendo *uniforme* en la primera mitad de cada verso, y *simétrico* en la segunda.—Venga acá esa mano. ¿Vé V?

J.—Ya lo veo; y veo tambien que no siendo á fuerza de práctica, no ha de ser fácil marcar los golpes en los términos que corresponda, cuando el tiempo sencillo se atraviese á interrumpir la marcha de los dobles en otros diferentes conceptos.

A.—Ó díganlo sino estos tres versos, cuya marcha es inversa de la de los anteriores, siendo como es *simétrica* en su mitad primera y *uniforme* en la segunda mitad:

EJEMPLO QUINTO.

Marcó la sòmbra + el término del dìa,
Y entónces ày! el ráyo de la lúna '
Salió a alumbràr ' la bóbeda sombrìa.

J.—Y es el caso que me suenan tambien divinamente, aunque de otra manera que los anteriores.

1 2 3 4 5 6
Mar | cóla | sòmbra + el | términodel | dìa, Yen | tónces | ày! el |
7 8 9 10 11 12
ráyodela | lúna ' sa | lióaalum | brárla | bóbedasom | brìa.

Tambien se me hace aquí muy embarazoso marcar dobles todos los tiempos, ó sea á intervalo mayor, menos en las casillas primera, quinta y novena, donde sus respectivos bisílabos sin pausa ni silencio que baste á equilibrarlos con los trisílabos y cuadrisílabos, me indican que es menor dicho interválo, y sus tiempos por lo tanto sencillos. Entretanto ¿no le parece á V. que las tres vocales de la casilla novena constituyen una sinalefa más prolongada de lo ordinario, debiendo por lo tanto ser doble el tiempo que ese bisílabo exije?

A.—El compás le dice á V. que ese tiempo es, no doble, sino sencillo; y así en realidad tiene que ser, pues aunque hay dos *aes* escritas, se pronuncian como una sola, formando un triptongo muy rápido con el *lió* que inmediatamente les precede; triptongo claro y completamente distinto en sus tres vocales, no obstante pronunciarse las tres con celeridad tan marcada. Observaciones análogas á esa podrá V. hacer en algunos de los otros ejemplos; y eso prueba únicamente que las reglas del tio de V. en lo tocante á nuestra cantidad, no harán jamás, pongo por ejemplo, que todos nuestros diptongos y triptongos sean iguales siempre en duracion, cualesquiera que sean los vocales que respectivamente los constituyan.

Oiga V. ahora estos dos versos, donde verá V. otra de las variedades inherentes al compás *misto*:

EJEMPLO SESTO.

En ésos càmpos ‘ que espirár parécen,
Ni rósas nácen yà, ni yérbas crècen.

Hecha aquí la distribucion indicada por los respectivos acentos (que como V. observará son cinco en el verso segundo), llevaré yo el compás con la mano; y verá V. al verso primero someterse todo al *simétrico* hasta el pié cuarto de la estrofa, en tanto que el segundo lo hace al *misto*, con la notable particularidad de haber *dos tiempos sencillos seguidos* en las casillas quinta y sesta, siguiéndoles uno doble en la sétima, á este otro sencillo en la octava, y á este otro que es doble en la novena, pues como tal debe reputarse todo pié que es final de verso (1):

---

(1) *Las exeepciones de esta regla general son muy pocas, siendo una de ellas consistir el último pié de un verso en un adjetivo á quien siga su sustantivo bisilabo en el verso inmediato, pero estando acentua-*

1 2 3 4 5 6
En | ésos | càmpos ‘ queespi | rárpa | récen, Ni | rósas | nácen |
7 8 9
yà , ni | yérbas | crècen. |

J.—Es con efecto cierto lo que V. dice, extrañándome no poco la seguridad con que sin vacilacion de ninguna especie da V. movimiento á su mano, sobre todo en el verso segundo, el cual, si he de decir verdad, no me suena tan bien como el primero, debiéndose eso sin duda á los dos tiempos sencillos juntos en las casillas á que V. alude.

A.—Esa observacion es bastante justa; pero de todo ha de haber en los versos segun los casos y circunstancias. A V., por lo visto, le gustaria más esa estrofa, sustituyéndole otro segundo verso lleno de animacion y de vida, como lo son todos los que obedecen al compás puramente simétrico, diciendo así, pongo por ejemplo:

En ésos càmpos ‘ que espirár parécen,
Ni rósas nàcen , ni azucénas crècen.

J.—Ha adivinado V. mi pensamiento. ¡Qué bien me suena esa estrofa ahora! ¡Qué ceceo, qué especie de gachonería andaluza presenta el verso sustituido!

A.—No es V. *dilettante* en eso, pues yo conozco otros aficionados, y aun profesores de nombradía, los cuales tienen horror á nuestra *c* suave y á su compañera la *z*, llegando hasta el extremo de creer que deberian excluirse de nuestros versos, solamente porque en el alfabeto italiano no figuran esas dos letras. En esa parte tiene V. mejor gusto que los que en vez de esas dos consonantes dulcísimas, quisieran siempre oir silbar la *s*; mas no por eso convengo con V. en que tratándose de campos áridos y que nada producen ya, deba el verso sustituido preferirse al otro más lánguido y más al caso por consiguiente para expresar lo que corresponde. Lejos de eso, yo encuentro inoportuna la animacion del verso primero, no solo por su menor congruencia con la falta de toda vida en los cam-

---

dos en su penúltima silaba tanto el adjetivo como el sustantivo. En tal caso es sencillo el tiempo, no doble, en el referido último pié, como sucede en el siguiente ejemplo, cuyo púra *final del primer verso se halla en dicho caso:*

Yo su faz adoré, yo de su púra
Càra admiré ‘ la angélica hermosura.

pos á que se refiere, sino porque esa misma animacion hace más brusca la transicion al segundo, cuyo carácter es la languidez. Háganse preceder á este otro ú otros versos dotados de menor vivacidad, y ya entonces, preparado el oido á la transicion que le espera, no esperimentará la extrañeza que en el ejemplo sesto le produce. Yo al menos creo que V. lo aceptará, si yo se lo presento de este modo.

EJEMPLO SÉTIMO.

En ésos càmpos, que áridos parècen ‘
A su estrélla acusàr ‘ siémpre enemíga,
Ni se míra ondeàr ‘ la rúbia espíga,
Ni rósas nácen yà, ni yérbas crècen (1).

J.—En efecto: ahí lo encuentro mejor; ¿pero qué quiere V.? Lo que es mi oido dará siempre la preferencia al otro.

A.—¿Qué dirá V. entonces de este ejemplo, cuyo segundo verso tiene, no ya dos, sino cuatro tiempos sencillos seguidos, si hace V. caso omiso de la cesura que yo marco en él con el solo objeto de hacerlo menos pesado?

EJEMPLO OCTAVO.

Camína el Buèy, y al aguijárle el túrco.
Con grán trabájo vá ‘ formándo un sùrco.

J.—Vírgen santa! ¿qué he de decir?

Que ese postrer renglon, renglon perverso,
Con gran trabajo me parece verso.

A.—Oiga! oiga! ¿versecitos tambien? Por lo visto, es V. un picaron en la buena acepcion de la palabra, habiéndoseme fingido iliterato para entretenerse á mi costa.

---

(1) *Y en tal caso, la distribucion de esa estrofa en pies, será esta, siendo dobles todos sus tiempos, menos en las casillas* 1.ª 11, 13, 14, *y* 16, *donde por el contrario, son sencillos*:

1 2 3 4 5 6
En | ésos | càmpos, | queáridospa | récen ‘ Asues | tréllaacu | sàr‘ |
7 8 9 10 11 12
siémpreene | míga , Nise | míraonde | àr ‘ la | rúbiaes | píga , Ni |
13 14 15 16 17
rósas | nácen | yà , ni | yérbas | crècen.

J.—No señor: puedo asegurar á V. que son esos los primeros versos que he hecho en mi vida, si es que con efecto lo son; pero sin duda me los ha inspirado la extraña y desagradable sensacion que despues de los otros ejemplos me ha producido ese pesadísimo é insoportable renglon métrico, citado por V. de una manera tan inesperada.

A.—¿Y cómo hubiera podido Hermosilla (cuyo es el verso en cuestion, pues yo solo le he añadido el primero para, segun la expresion de V, hacerlo caer *en copla*), ¿cómo, digo, hubiera podido ese autor expresar de mejor manera el pesadísimo é insoportable paso del pobre animal á que alude? Diciendo del Buey, por ejemplo,

El gallardo animal que ama lá guerra.....
Y con cuádruple pié bate la tierra,

como Arriaza lo dice del Caballo?

J.—Ah, vamos! Eso quiere decir...

A.—Lo que ya le he indicado á V. antes: que los versos deben estar íntima y constantemente relacionados con los objetos que representan, ó con las ideas, emociones y afectos que los inspiran; pero de esto hablaremos con más detencion en su correspondiente capítulo. Yo he traido á colacion ese ejemplo 8.°, con el solo objeto de manifestar á V. hasta dónde se extiende en ocasiones la sucesion no interrumpida de los tiempos sencillos en el compás *misto ó vário*, compás que relativamente á dicho ejemplo voy á marcar ahora con los golpes correspondientes, haciendo sencillos todos sus tiempos, menos en las casillas 2.ª, 4.ª y 7.ª:

1 2 3 4 5
Ca | mínael | Buèy, yalagui | járleel | túrco, con | grántra |
6 7 8 9
bájo | vá ' for | mándoun | súrco.

J.—Sea así; pero no me negará V. que el segundo de esos dos versos echa completamente por tierra una parte de las doctrinas de V. relativamente al acento, puesto que nos presenta cuatro agudos continuados, cuando V. por otra parte ha dicho que el oido humano tiene horror á la monotonía, no sufriendo en su consecuencia dos acentos seguidos de igual naturalezo y carácter.

A.—*Sino por via de excepcion*, he añadido; y por lo tanto, aun concediendo á V. que en ese ejemplo fallase la regla, no por eso seria inexacta mi doctrina. Mas no falla la regla, si V. lo observa bien, en el segundo de esos dos versos, puesto que aun siendo como son agudos sus cuatro prime-

res acentos, no lo son todos *en igual grado*, presentando en su consecuencia *caracter distinto*, aun cuando sea *igual su naturaleza*. Lo mismo sucede en los dos últimos acentos del verso primero: ambos son agudos sin duda; pero si se comparan entre sí, resultará el primero un poco menos alto que el segundo, ó no se marcará bien la coma ortográfica con que dicho verso termina dejando su sentido en suspenso.

J.—Entonces, nada tengo que decir relativamente á algun otro verso donde he visto tambien cosa análoga. ¿Hay más que advertir, señor FABULISTA, en lo que hace relacion al compás métrico?

A.—Con lo dicho hasta aquí tiene V. lo bastante para formar de él una idea menos vaga de la que concibe la generalidad de las gentes, sabiendo V. como sabe ya que la marcha de nuestra versificacion es ó bien *uniforme á dobles tiempos*, ó bien *simétrica* en que alternan rigorosamente los tiempos *sencillo* y *doble*, ó bien *mista, compuesta* ó *vária* en los diferentes sentidos como ambos tiempos pueden combinarse, teniendo siempre en cuenta lo debido á las pausas ó detenciones, asi como á los silencios propiamente dichos que en los versos hayan de hacerse. Esos silencios podrian dar lugar á algunas otras observaciones; pero no sabiendo V. por lo menos la poquísima música que yo, seria inútil empeñarme ahora en hacerle ver, por ejemplo, lo que es la aspiracion de corchea ó la de semicorchea, las cuales tienen lugar muchas veces al principio de ciertos versos. Por lo demás, en los ejemplos que van citados y que V. puede someter, si quiere, al metrónomo de *Maëtzel*, como prueba la mas decisiva en cuanto se refiere al compás, vé V. constantemente observada esa inflexible ley que obliga al hombre á relacionar con el tiempo todos sus cantos aun los mas humildes. ¿Y cómo podia ser otra cosa, cuando aun el mismo herrero no sabe dar martillazos sobre el yunque, sino á intervalos que se corresponden de una manera isócrona ó simétrica, sirviéndole eso mismo como de canto que hace mas llevadera su fatiga? Ha sido, pues, una verdadera inocentada en V. (y dispénseme si se lo digo) preguntar si los versos castellanos tenian compás todos ellos. Si son versos efectivamente, si no usurpan el nombre de tales, ¿por qué no lo han de tener?

J.—Ya lo veo, ó más bien, comienzo á verlo; pero no me negará V. que es embarazoso y muchísimo seguir siempre todas las peripecias inherentes al tal compás.

A.—Para la mano, no para el oido, el cual sabe instintivamente cuándo hay compás ó deja de haberlo, una vez familiarizado con la marcha de la versificacion, como sabe tambien, sin contarlas, cuantas sílabas tiene cada verso, y si caen sus acentos ó nó donde deben realmente caer.

J.—Entonces, procuraré acabar de educar el mio con la lectura de los bueuos Poetas, y oyendo recitar buenos versos á quien los sepa recitar bien. Por lo demás, si en todos los géneros de metro sucede lo que en el endecasílabo, sospecho que ha de poder aplicarse á la versificacion castellano lo que no sin razon al parecer ha dicho V. al fin de su FÁBULA titulada EL VERSO Y LA PROSA, hablando de la Lira de APOLO:

La hermosa POESÍA
Con su triunfo sonrie: en torno de ella,
Con agitada ó con remisa huella,
Segun lo piden la ocasion y el turno,
Las Musas danzan á compás: Saturno
El reloj con que mide los instantes
En sus manos abarca;
Y en tanto que del Dios la voz resuena,
Con sus granos de arena
Al divino Laúd sus tiempos marca.

A.—Gracias por la honra que V. me dispensa al recordar así mis pobres versos; y reciba V. al propio tiempo la más cumplida enhorabuena por lo mejor que los recita ahora. Veo que no ha sido tiempo perdido el que hemos dedicado á analizar los elementos del compás métrico; pero descansemos ya un poco, á fin de terminar en el capítulo siguiente lo concerniente á un punto tan interesante, así como lo demás que aun queda por decir relativamente al acento.

J.—Ya sabe V. que defiero siempre á todo lo que guste ordenarme. Puede V. en su consecuencia hasta retirarse por allá dentro, si sus cosas domésticas lo exijen; que yo entretanto le esperaré aquí hojeando la gacetilla de esos periódicos, ó leyendo un libro cualquiera.

A.—Pues entonces, con licencia de V.

J.—Hasta luego, señor FABULISTA.

CAPITULO VI.

CONCLUSION DE LO CONCERNIENTE Á LA ACENTUACION DE LAS SÍLABAS.

Ultimas indicaciones sobre el compás métrico: cadencia de la versificacion: frase música esencial en todo verso.

A.—Eh! ya estamos de vuelta.

J.—Tan pronto? Pues no lo siento á decir verdad, puesto que al cojer un periódico de los varios que tiene V. sobre la mesa, he encontrado entre sus dos hojas una porcion de versos manuscritos que presumo serán de V.; y estaba ensayando á mis solas el modo de llevar su compás, atascándome de tal manera, que no sabia cómo gobernarme.

A.—A ver, á ver? Efectivamente! Son versos, parte mios, parte agenos, que tenia yo preparados para hacer mis últimas indicaciones relativamente al compás métrico; y yo los buscaba por allá dentro, mientras V. los encontraba aquí. Me alegro mucho de ese pobre hallazgo, pues me evita el tener que discurrir otros ejemplos en su lugar.

J.—Y á mí tambien me complace mucho que haya venido V. tan á tiempo, para así resolver mis dudas.

A.—Están previstas las que pueden ser, á lo menos en una buena parte, y esos ejemplos las desvanecerán.

Ya sabe V. que es siempre el acento el que marca el compás de la versificacion, siendo él nuestra única guia para dividir los versos *en piés,* ó mepor dicho, para distribuirlos *en las partes de compás correspondientes,* las cuales son ó de tiempo *doble,* ó solo de tiempo *sencillo,* segun caben en el uno ó en el otro las sílabas que han de pronunciarse con los *silencios* correspondientes, ó con las *pausas* ó *detenciones* que en ciertas ocasiones las afectuan, produciendo un efecto análogo al de los indicados silencios. Ahora bien: en los ejemplos citados hasta aquí, no ha ocurrido jamás el caso de presentarse dos acentos conjuntos sino con silencio intermedio; pero aconteciendo á las veces que no exista entre dichos acentos el silencio de que se trata, es preciso saber á qué atenerse para llevar bien el compás, y á eso precisamente se contrae el segundo de los dos versos con que da principio el papel á que V. hace referencia.

J.—Me alegro mucho, pues efectivamente, en ese verso tropezaba yo, y no sabia *cómo* manejarme para salir del atolladero. Uno y otro dicen así·

EJEMPLO NOVENO.

Mirándo la pradèra + está Celmìra:
¿Qué llàma en élla su atenciòn? ¿qué mìra?

A.—Y V. sin duda decía á su vez: en el primero de esos dos versos es muy fácil llevar el compás, porque al cabo hay distancias convenientes entre sus respectivos acentos para los tiempos doble ó sencillo que puedan mediar de uno á otro; ¿pero qué hago con los dos acentos que en el segundo verso se están tocando, tanto al principio como á su fin?

J.—Así en efecto discurria yo.

A.—Pues bien: cuando quiera que ocurran casos iguales ó análogos á ese, prescinda V. del primer acento, y aténgase solo el segundo, para iniciar con él la parte de compás correspondiente, distribuyendo los piés así:

Mi | *rándolapra* | *dèra* + *es* | *tá* (s) *Cel* | *mìra: ¿Qué* (s) | *llàmaen* |
éllasuaten (s) | *ciòn? ¿qué* | *mìra?*

Y la razon de esto es muy clara. El primero de esos dos acentos conjuntos cae tan rápido sobre el segundo, que no tiene ni aun el menor tiempo que necesita para formar pié por sí solo, y por eso debe coincidir el golpe de la mano con el que realmente marca el compás de la versificacion, que es el dicho segundo y no el primero, sacrificándose este en consecuencia á aquel otro como más preponderante, como el único en que la voz hace su apoyo y su esfuerzo más decidido.

J.—Ya lo veo: ¿y qué significa la *s* que V. ha escrito sobre tres de las ocho casillas de que constan esos dos versos?

A.—Ser en ellas *sencillo* el tiempo que se emplea en pronunciar sus respectivas sílabas, mientras en las otras es *doble*. Así procederemos en lo sucesivo, para hablar lo menos posible cuando de los tiempos se trate.

J.—Me parece perfectamente.

A.—Pues bien: así como en ese ejemplo existen dos acentos conjuntos sin pausa ni silencio intermedios, así tambien puede suceder que los haya sin silencio en buen hora, pero con detencion en el primero, por ser *circunflejo ligado*, en vez de *agudo* como en el *qué*. En tal caso deberá V. tener en cuenta tanto el uno como el otro acento para el golpe o correspondien-

te; y á eso cabalmente se refieren los dos versos que en el papel que V. tiene en la mano siguen á los últimamente citados.

J.—Y los cuales dicen así:

EJEMPLO DÉCIMO.

Contémpla de María ┼ el dolór sànto,
Y viéndola llorár, verterás llànto.

A.—Si V. recita bien esos dos versos, verá que la última sílaba de *dolór* y de *verterás* es circunfleja efectivamente (y por cierto que lo es en el sentido, no ya de *subir* y *bajar* que se indica de esta manera ∧, sino en le de *bajar* y *subir* que deberia indicarse de esta otra V); y por lo tanto, hay que hacer en ella la detencion ó pausa correspondiente, equivalente á un tiempo sencillo, debiendo en consecuencia ser esta su division ó distribuciou en las partes de compás respectivas:

s
Con | *témpladeMa* | *ría* ┼ *eldo* | *lór* | *sànto, y* | *viéndolallo* |
s
rár, verte | *rás* | *llànto.*

J.—Eso viene á corroborar lo que V. tiene dicho antes respecto á ser acento circunflejo ligado el que afecta á las voces *sono-finales* cuando acaban en letra consonante, pudiendo ser solamente el agudo ó el grave el que las afecte á su vez cuando acaban en letra vocal, como el *qué* del ejemplo 9.º.

A.—Esa es en efecto la regla, aunque á veces tiene excepciones, sobre todo cuando se habla familiarmente.

J.—Entonces deben referirse á eso, estos otros dos versos que veo aquí:

EJEMPLO UNDÉCIMO.

Y dijo Pero-Grùllo: señór mío,
Las géntes en invièrno ' tendrán frìo.

A.—Así es como V. lo dice. En esa *Pero-grullada* hay un *señór* y un *tendrán* sono-finales y acabados en letra consonante, y que sin embargo no exijen circunflexion de ninguna especie. No hay, pues, pausa ó detencion que hacer en el *ñór* ni en el *drán,* al menos de un modo preciso, y por lo tanto estamos en el caso de los dos acentos conjuntos, de los cnales solo el segundo debe iniciar parte de compás, debiendo esos últimos distribuirse en los piés que indico á continuacion, todos ellos de tiempo doble, por no haber en ninguna casilla la *s* que indica el sencillo.

Y | díjo Pero- | Grùllo: señór | mio, Las | géntesenin | vièrnotendrán | frìo (1).

J.—¿Y no le parece á V. (entre paréntesis) que tanto ese ejemplo como el anterior contienen versos que en realidad no suenan gran cosa que digamos?

A.—Esa observacion es muy justa; pero en la versificacion sucede á veces que un verso mediano en sí mismo, contribuye á dar más realce á otro ú otros que le signen despues, aun sin ser los mejores posibles; y bajo ese punto de vista hay que admitirlos á la manera que ciertas disonancias en la Música, las cuales hacen más agradable el efecto de sus acordes. Por lo demás, es incuestionable que solamente muy rara vez deberá hacerse uso de versos por el estilo de los que V. dice.

J.—¿Hay más que advertir relativamente á poder prescindirse de algun otro acento para empezar con él parte de compás?

A.—En V., harto novicio aun respecto á golpearlo debidamente, puede ser ocasionado á errores pasar ningun acento por alto, salvo en casos como los de los ejemplos 9 y 11; mas no obstante, como por otra parte experimenta V. cierta dificultad en marcar los tiempos de interválo menor cuando hay dos ó más de ellos seguidos, le diré que hay ocasiones en que podrá evitarse esa molestia, considerando como inacentuadas ciertas sílabas que suenan muy débiles, aunque tengan realmente acento. Lea V. en ese papel los dos versos que siguen á los anteriores, y verá lo que viene á ser eso.

J.—Helos aquí; y por cierto que me suenan muy bien, conociéndose á la legua ser simétrico el compás del verso segundo:

EJEMPLO DUODÉCIMO.

Yò, yó le vì caèr ‘ pedázos hècho,
De cién herìdas ‘ traspasádo el pècho.

A.—Si V. observa bien los cinco acentos que el verso primero contiene, verá que todos suenan marcadísimos, menos el del *vi* que es muy débil. Puede V., pues, si le place así, prescindir de él para empezar pié, considerando el *vi* como inacentuado, y procediendo de esta manera:

(1) *En este ejemplo, en todo rigor, podrian pasar como inacentuados lo mismo el* señór *que el* tendrán.

s s

Yò, | yólevica | èr'pe | dázos | hécho, De | ciénhe | ridas' traspa |
s
sádoel | pècho.

J.—Y eso en efecto facilita mucho los golpes que la mano ha de dar, pues de ese modo comienza el primer verso con tres tiempos dobles seguidos, mientras resultarian dos sencillos intercalados entre dos dobles, si apreciándose como tal el acento del *vi*, fuese esta la division:

s s s

Yò, | yóle | vìca | èr ' pe | dázos | hécho... etc.

A.—Dice V. bien; pero sin embargo, repito que ande V. con cuidado en tan delicada materia, pues aunque en último resultado da lo mismo dos tiempos sencillos que uno doble, hay casos en que el *aire* del compás exije aquellos más bien que este; y puesto que el acento, aunque débil, no por eso deja de ser tal acento, es mejor en caso de duda atenerse á todos los que V. encuentre para formar las partes de compás, que no prescindir de alguno de ellos, á pretesto de sonar poco. Menos que esos acentos, aunque débiles, suenan las sílabas inacentuadas, á lo menos en su mayoría; y sin embargo, ocurren ocasiones en que nos servimos de ellas para empezar las referidas partes, *acentuándolas artificialmente* en defecto de acentos mejores.

J.—¿Cuándo ó cómo sucede eso?

A.—Antes de tocar ese punto, el más delicado tal vez en lo concerniente al compás, debo hablarle á V. de otra cosa.

Hasta aquí ha visto V. empleados piés de cuatro clases distintas: *monosílabos*, *bisílabos*, *trisílabos* y *cuadrisílabos*; y ha visto V. tambien que sus tiempos son siempre ó el sencillo ó el doble, segun los casos y circunstancias, llegando el cuadrisílabo á admitir un brevísimo silencio á veces, sin que por eso exceda su duracion los límites del doble tiempo. Si no existieran en nuestra versificacion otros piés que los referidos, el compás seguiria en ellos inalterable y sin intermision, ya observando la marcha uniforme á intervalos mayores siempre, ya la simétrica alternando con estos los de intervalo menor, ya la mista en que unos y otros se combinan de distintos modos, segun ha visto V. que se verifica en los ejemplos hasta aquí citados; pero además de esos piés hay otro, el *pentasílabo* ó de *cinco sílabas*, el cual suele modificar el compás en el sentido de retardarlo, y es preciso en su consecuencia que nos fijemos en él ahora.

J.—¿Conque hay retardos en el compás métrico? Entonces, señor Fabulista, ¡á Dios la *exactitud matemática* que V. le atribuyó en un principio!

A.—¿Y en qué se opone lo uno á lo otro? ¿No es tambien el compás musícal tipo de precision y exactitud en el más rigoroso sentido, y no lo modifican sin embargo los *calderones, accelerandos* y *ritardantes* que á veces suelen ser toda el alma, toda la vida y expresion del canto?

J.—En verdad que no me acordaba de que eso es tal como V. lo dice. ¡Y qué bello efecto producen las tales suspensiones de compás, ó bien el retardarlo ó acelerarlo en ciertos casos y circunstancias!

A.—Pues entonces, amigo mio, ¿por qué se ha de negar al compás métrico eso que V. le concede al músico?

J.—Ya lo veo, y en consecuencia, tenga V. por no dicho lo dicho, pasando solamente á citarme algun ejemplo en que pueda verse el efecto del pié pentasílabo en el sentido que V. indica.

A.—Véalo V. en ese papel, á continuacion de los otros.

EJEMPLO DÉCIMOTERCIO.

De sus ójos la lùz, siémpre sombría,
Lámpara funerária parecìa.

J.—Un si es no es funerario me suena eso.

A.—Y lo debe en una buena parte al pié inicial del verso segundo, de cinco sílabas como V. vé, y como todavia lo advertirá mejor en la distribucion consabida:

r

Desus | *ójosla* | *lùz,* | *siémpresom* | *bria.* | *Lámparafune* | *ráriapare* | *cìa.*

Nótelo V.: todos esos piés exijen ser marcados á tiempo doble; pero el *Lámparafune* excede ese límite, produciendo en su consecuencia un retardo indicado por la *r*, retardo que si V. lo considera bien, no sienta mal en el tal ejemplo.

J.—Ya se vé! Como lúgubre que es...

A.—Tales suelen ser realmente los pasages que con especialidad requieren ese pié de que hablamos, prestándose como se presta todo lo lento á la

ren ese pié de que hablamos, prestándose como se presta todo lo lento á la

disgustarán á V. otros versos que verá ahí á continuacion de los dichos.

J.—Ya los veo; y aun se me figura haber leido ya los dos últimos en alguno de nuestros mas celebrados Poetas.

A.—Los ha leído V. en Rioja, gran Poeta seguramente.

EJEMPLO DÉCIMOCUARTO.

Colína de placèr ' y alégre pràdo '
Fuéron un dìa + en su priméra auróra '
Ésos, Fábio, ¡ay dolòr! que vés ahóra '
Cámpos de soledàd, mústio collàdo.

J.—Permítame V. que yo proceda ahora á distribuirlos en piés:

s
Co | línadepla | cèr ' ya | légre | pràdo ' | Fuéronun |
s
dìa + en supri | méraau | róra ' | Ésos, | Fábio, ¡ay do |
s r
lòr! que | vésa | hóra ' | Cámposdesole | dàd, | mústioco |
llàdo.

A.—Esa es su division en efecto, siendo misto el compás de toda la estancia, con los tres tiempos sencillos donde V. los indica, y con el consabido *ritardante* producido por el pié pentasílabo. ¿No le hace á V. buen efecto eso?

J.—Muy bueno, sí señor; y no me lo producen menor estos otros cuatro versos que en el papel de V. siguen á continuacion, cuyas comas sin embargo no entiendo en dos sitios donde V. las coloca:

EJEMPLO DÉCIMOQUINTO.

Llorába la tardánza + amárga y fiéra '
' De un plázo a su esperánza concedìdo:
' Amòr! si afliges tánto a quièn te espéra,.....
¡Áy del que para sièmpre te há perdìdo!

A.—Esa estrofa, amigo mio, es de Arriaza, Poeta intermitente y desigual con bastante frecuencia; pero que á nadie cede en ser realmente Poeta cuando su estro divino le inspira. ¡Qué bien espresado está en esos versos el sentimiento que los ha dictado! ¡qué cuasi-monotonía de acentos,

y aun de sonidos alguna vez, tan acorde con el largo y largo esperar á la persona amada que no viene! ¡qué lentitud de tiempos tan propia de ese angustioso estado del alma! ¡qué exclamacion, en fin, la postrera, en cuyo *ay*! puede V. detenerse cuanto crea V. que lo exije el suspiro que arranca al Poeta la triste reflexion con que termina! Yo no sé si marcaré bien el compás que á esos versos preside; pero á mi manera de ver, son dobles todos sus tiempos, aunque algo mas pausados de lo ordinario, menos en las casillas donde hay *s*, donde son su mitad, ó sencillos aunque algo mas pausados tambien de lo que en otros casos sucede, invirtiéndose por lo demás media parte en la coma métrica que precede á los versos segundo y tercero (como *aspiracion de corchea* que es), y una parte completa ó casi completa en los puntos suspensivos (verdadero calderon músico) que preceden al *ritardante* inherente al pié pentasílabo:

EJEMPLO DÉCIMOSESTO.

s

Llo | *rábalatar* | *dánza* + *a* | *márga* + *y* | *fiéra* ' | , *Deun* |

S S

plázoasuespe | *ránzaconce* | *dìdo:* | '*A* | *mór* !*sia* | *flíges* | *tántoa* |

r

quièntees | *pèra,* | ..... | ¡*Áydelquepara* | *sièmpre* | *teháper* | *dìdo!*

J.—Eso podrán apreciarlo muy enhorabuena los que sepan lo que es esa *aspiracion* á que V. se refiere, con todo lo demás que V. díce: yo por mi parte veo tan solo que el compás de esos versos tiene efectivamente alguna mayor lentitud que el de los otros ejemplos, cosa que concibo muy bien, como comprendo que en otros casos podrá precipitarse algo más, por exigirlo así la expresion con que deban recitarse ó declamarse, ni más ni menos que sucede en Música en lo tocante á sus *accelerandos*.

A.—O dígalo sinó el rio Tajo, cuando hablando con el rey D. Rodrigo, le hace decir Fray Luis de Leon:

Acude, acorre, vuela,
Traspasa el alta sierra, ocupa el llano,
No perdones la espuela,
No dés paz á la mano,
Menea fulminando el hierro insano.

En esos versos es el compás mas vivo, como que exijen ser recitados

más aprisa que los de ARRIAZA, cosa que bien se echa de ver por lo que los mismos versos indican.

J.—Repito que comprendo eso bien; y por lo tanto no es necesario ni aun dividir en piés esos versos de la *Profecia del Tajo*, para saber á qué atenerme en ellos relativamente á su marcha. Lo que yo desearia ahora es que V. se sirviera decirme qué significa el *punto* que V. ha marcado sobre la *e* de la palabra *quien* del tercer verso de los de ARRIAZA.

A.—Ese punto indica un acento que se hace *artificialmente* en el *quien* á que V. se refiere, para poder empezar con él la parte de compás que corresponde.

J.—Entonces llegó ya el caso de contestar á la pregunta que antes le hice á V. ¿Conque tambien tienen los versos sus acentos *artificiales*?

A.—Yo les doy ese nombre ahora por razones que yo me sé (1); pero sean artificiales ó no, el hecho es que la versificacion los exije en ciertas

---

(1) *Esas razones se reducen á una sola: á evitar un largo capítulo para hablar del* acento latente. *Ya se ha dicho en otra nota anterior que las sílabas inacentuadas no se sostienen siempre en un mismo tono, por ser eso completamente imposible en la voz humana; siendo en consecuencia preciso que haya tambien acentos en ellas, aunque de esfuerzo tan delicado, que solo se echan de ver cuando nos fijamos en esto con una atencion especial. En la voz* Emperatriz, *por ejemplo, el acento latente este en la* e, *como el ostensible en la* i; *y en la palabra* pantorrilludo, *carga esta sobre la* u, *mien- aquel afecta á la* a. *Ambas voces han sido citadas en otros capítulos anteriores, escribiéndose en línea recta sus tres primeras sílabas; pero no deben escribirse asi, si se ha de indicar à la vista el* esdrújulo *oculto que forman antes de la acentuada* ostensible, *sino de esta otra manera:*

```
          trí
Em            iz                  llú
   pe            —       Pan          do
      ra                    tor
                               ri
```

Ahora bien: en la versificacion se marca en ocasiones ese acento latente *con un esfuerzo algo mayor del que le caracteriza, para que asi pueda haber compás; y á eso precisamente se refieren los ejemplos que arriba se citan, dándose el nombre de* artificial *á ese acento que en todo rigor es tan* natural *como los otros, aunque menos brioso y enérgico.*

ocasiones, sobre todo cuando el oido no se acomoda á ciertos *ritardantes* que sin ellos habria que hacer. Estos son siempre excepcionales en la marcha de la versificacion, ni más ni menos que lo son en Música, siendo lo regular, lo comun, que aquella tenga un compás marcado; y como eso no suele verificarse cuando de una á otra sílaba acentuada median más de tres sin acento, de aquí que siendo estas *cuatro* ó más, haya que acentuarse *artificialmente* alguna de ellas, para que ese compás resulte.

J.—Entonces deben referirse á eso estos dos versos que veo aquí:

EJEMPLO DECIMOSÉTIMO.

Purgatório pasàr ‘ me háce Gregòria,
Sin èsperánza de alcanzár la glòria.

A.—En efecto, ese es uno de los casos en que se marca acento artificial. Desde el *gò* de la palabra *Gregòria*, última del verso primero, hasta el *rán* de la palabra *esperánza* segunda del verso segundo, van cuatro sílabas inacentuadas, mas el silencio que exije la coma; y bien conoce V. por lo tanto, que si el pié *pentasílabo* ó de *cinco sílabas solas* retarda el compás, más lo ha de retardar con silencio. Pues bien: para evitar ese retardo, aceptable solo al oido en ciertos casos excepcionales, acentuamos artificialmente la tercera sílaba inacentuada de ese pié con que en el ejemplo de que ahora se trata se eslabonan los dos versos de que consta, resultando merced á eso, dicho pié dividido en dos, el primero de tiempo doble, y el segundo de tiempo sencillo, como lo verá V. demostrado en la siguiente distribucion:

s
Purga | *tóriopa* | *sàr ‘* | *meháceGre* | *gòria, Sin* | *èspe* |
s
ránzadealcan | *zárla* | *glòria.*

J.—Ya lo veo; y de esa manera es simétrico todo el compás del segundo verso, mientras es á la vez uniforme el del primero, hasta su enlace con dicho segundo.

A.—Así es; y por la misma razon se verá V. precisado á acentuar la I de *Ingratitudes* en el segundo verso del ejemplo que sigue á ese en el papel que ahora nos sirve de texto.

J.—Y el cual dice de esta manera:

EJEMPLO DECIMOCTAVO.

Sembré amistàd, y con engáño y dólo ʻ
Ingratitúdes ʻ recojí tan sòlo.

A.—Ese ejemplo en su consecuencia deberá distribuirse en los piés siguientes, si en él no ha de pararse el compás.

Sem | bréamis | tàd, yconen | gáñoy | dólo ʻ | Ingrati | túdesʻreco | jítan | sòlo.

J.—Y no me suena mal que se haga así; pero ya no me sucede lo mismo con el *a* de *atemorizados*, sobre el cual ha puesto V. tambien punto en este otro ejemplo, á pesar de lo cual me parece muy flojo y desmayado el movimiento del verso segundo.

EJEMPLO DÉCIMONONO.

Y tembláron al vèr los batallónes,
Los ätemorizádos corazònes.

A.—Desmayadito es con efecto el verso á que V. se refiere; pero no es para menos el caso, cuando se trata de corazones á quienes sobrecoje el temor. Por lo demás, obsérvelo V. bien: el enlace ó eslabonamiento de esos dos versos lo constituye *un pié eptasílabo* con coma ó silencio además, puesto que desde el *lló* acentuado de *batallónes* hasta el *zá* tambien con acento de *atemorizádos* van nada menos que siete silabas, de las cuales son inacentuadas las seis. ¿Cómo, pues, podria haber compás en ellos, si alguna de esas sílabas inacentuadas no se acentuase artificialmente, cuando lo más que cabe en el tiempo doble es el pié cuadrisílabo, aunque con silencio á las veces? De aquí en su consecuencia la necesidad de hacer que tenga apoyo la voz en el *a de atemorizados*, convirtiéndose por lo mismo en dos el pié eptasílabo á que nos referimos, uno de ellos compuesto de tres sílabas, aunque con silencio intermedio, y otro de cuatro, iniciado por el punto con que marco el acento artificial, resultando la siguiente distribucion en que el compás es todo uniforme, y á tiempos dobles por de contado:

Ytem | bláronal | vèrlosbatá | llónes, Los | átemori | zádoscora-zònes (1).

J.—Ya, ya estoy; pero me ocurre una cosa, y es que si se permite acentuar artificialmente las sílabas que á cualquiera le ocurran, resultará entonces compás siempre, aun en los versos que no lo tengan, y en tal caso...

A.—Perdone V., que no es tan arbitraria como juzga la acentuacion que llamo *artificial*, pues solo puede recurrirse á ella cuando el oido no la repugna; y además, aun aceptándola este, es solo en casos excepcionales cuando puede tener lugar. Haga V., pues, que se eduque el suyo, como ya le he dicho otras veces, en los términos que necesita para que pueda apreciar debidamente la música de la versificacion en todos casos y circunstancias, pues sin eso no hará V. nada, por más reglas que se le den en lo relativo al compás. Versos hay que se ajustan á este, y no obstante son malos versos, ó no son lo que deben ser en la clase á que corresponden. ¿Quién decide en tal caso? El oido, juez supremo en esta materia como en toda clase de Música; pero respecto á esto habrá ocasion de hablar con más oportunidad cuando se trate de nuestras diferentes especies de versos. Por ahora bástele á V. notar que hay casos en que es preciso acentuar artificialmente ciertas sílabas inacentuadas; y eso mismo le prueba á V. *que es el acento y solo el acento el que marca constantemente el compás de la versificacion*, puesto que para que este resulte, hay que supliaquel en ocasiones, en los términos á que se refieren los últimos ejemplos citados.

Baste, empero, de compás por ahora, máxime cuando hemos de volver á él al tratar de cada especie de versos; y vengamos ya á la *cadencia*, de la cual no hemos hablado hasta aquí, sino solo incidentalmente.

J.—En verdad que no recordaba que al definir V. el acento, dijo V. ser este tambien el que marca la cadencia en cuestion, ni más ni menos que marca el compás.

A.—Así es efectivamente, con la única diferencia de que el compás lo marca como *forte*, es decir, en su mera cualidad de *esfuerzo*, y en la cadancia interviene como *tono*, cosa distinta como V. sabe.

---

(1) *Obsérvese que ya no hay cesura en ninguno de los dos versos de este ejemplo, por tener cada uno tres acentos no más, contándose como tal el* artificial *del segundo, pues sin él tiene solo dos.*

J.—Entonces ¿qué viene á ser la tal *cadencia?*

A.—Hace V. bien en preguntarlo, por ser esta precisamente una de las muchas palabras que cada cual entiende á su modo, siendo por lo tanto preciso fijar su verdadera acepcion. Unos la hacen sinónima de *metro* ó *medida*, cual si la prosa no pudiera tener cadencia por no medirse como los versos; otros dicen que es el *sonido que á cada cual de estos corresponde en la clase á que pertenece*, como si todos los endecasílabos lo tuvieran igual, verbigracia, en razon á poder comprenderse en una sola clase de versos; otros creen que es lo mismo que *consonancia*, cual si los versos que carecen de ella no pudieran ser *cadenciosos*; y otros, en fin, dicen otras cosas, entre las cuales prepondera siempre la idea de algo relacionado con la *rotundidad* y *armonía* de los períodos, ora prosáicos, ora poéticos, mas sin decirnos qué es ese *algo*. En esa divergencia de opiniones, ó mas bien anarquía de ideas, creo me será permitido recordar que *cadencia* es una voz derivada del verbo latino *cadere*, el cual significa *caer*, y que por consiguiente, si nos atenemos á esa etimología (como creo que debemos hacerlo, por no haber motivo ninguno para considerarla achacosa al modo que el *Aesopus* y el *Josephus*), no es la tal *cadencia* otra cosa sino *la agradable impresion que resulta al oido del ascenso y descenso de la voz, cuando* CAE *de un tono más alto á otro más bajo, como buscando un descanso en este*. Ahora bien: como ese ascenso y descenso pueden tener lugar en la prosa, ni más ni menos que en la versificacion, claro está que la *cadencia* es comun tanto á la una como á la otra, sin otra diferencia entre ambas, que la de realizarse en aquella sin sujecion á medida exacta, mientras en esta sigue constantemente el compás inherente al verso (1).

J.—Y aun por eso me encargó V. sin duda que subiese yo ó bajase la voz, al tenor de lo que me indicasen los acentos que V. marcára, aun cuando eso no fuese absolutamente preciso para golpear el compás.

A.—Y dice V. muy bien; tal fué mi objeto: acostumbrar á V. á saber apreciar prácticamente la cadencia de la versificacion, aun antes de definirla.

J.—Segun eso, hay *dos cadencias* en cada uno de estos dos versos cor-

---

(1) *En Música se entiende por cadencia la* transicion de un acorde disonante á otro perfecto ó propiamente dicho; *y bajo ese punto de vista, es tambien una especie de* caida *sobre el tono del cual se ha salido.*

respondientes al ejemplo primero, por ser dos tambien las transiciones que se hacen en cada uno, cayendo de un tono más alto representado por el acento agudo, á otro más bajo indicado por el acento grave:

Nóche crüèl ' me cérca pavoròsa,
Nóche terrìble, nóche tenebròsa.

A.—Así es; y lo mismo sucede en cada uno de aquellos otros, correspondientes al ejemplo segundo:

Perdída vèo mi tranquíla càlma,
Afán y lùto ' por do quiér me sìguen,
Dolór profùndo ' me devóra el àlma.

J.—Y en ellos se hace mucho mas sensible la agradable impresion á que V. ha aludido, debiéndose sin duda á lo más animado del compás á que se ajustan esas cadencias, donde en efecto parece como descansar la voz cuando da en el acento grave.

A.—Y á eso ayuda tambien el silencio que á ese acento grave le sigue, silencio sin el cual (ó sin *pausa* que venga á sustituirle), no hay cadencia en realidad, aunque haya descenso de voz.

J.—¿Cómo es eso?

A.—La razon es muy clara. La voz, como ya sabe V., no se halla siempre en un mismo tono, sino que sube y baja más ó menos de las sílabas acentuadas á las que carecen de acento, sucediendo lo mismo aun en aquellas que nos presentan sucesivamente dos ó más acentos agudos seguidos, por no ser todos igualmente agudos, sino unos más altos que otros. Ahora bien: como en esos casos sigue la voz en sus oscilaciones sin pausa ninguna apreciable en ninguno de sus descensos, queda en suspenso, por decirlo así, su caida definitiva, hasta que halla un acento grave seguido de pausa ó silencio, donde pueda realizarla. Por eso encontró V. tan ingrato el consabido verso del Buey

Con grán trabájo vá ' formándo un sùrco,

donde la voz, aun cuando desciende en las sílabas inacentuadas, y aun cuando en los primeros acentos agudos no asciende siempre á la misma altura, y por último aun cuando se para en la cesura que sigue el *vá*, sílaba más alta de todas, no descansa definitivamente sino al llegar á la palabra *sùrco*, donde además del acento grave hay una sílaba inacentuada

más baja que él todavía en tono, siguiéndose luego una pausa que decide completamente del reposo que la voz necesita.

J.—No en vano, pues, me disgustaba á mí el verso á que V. se refiere, equivocándome solamente en atribuir al compás el mal efecto que me producia, siendo así que la culpa en todo caso se debia á su penosa cadencia. Estoy, pues, por el endecasílabo que tiene cuatro acentos, no cinco; sobre todo cuando su marcha es simétrica.

A.—Sin embargo, aun en esa clase de versos le puede á V. suceder muy bien que el ascenso y descenso de la voz no se verifiquen tan pronto como en el ejemplo segundo, bien que por otra parte le produzca un efecto siempre agradable. Recuerde V., por ejemplo, aquellos otros que tanto le gustaron tambien:

En ésos càmpos ' que espirár parécen,
Ni rósas nàcen, ni azucénas crècen.

En ellos vé V. ante todo una bien marcada cadencia donde la espresion *En ésos càmpos* da principio al verso primero; mas luego sigue un *que espirár parécen* que dejando imperfecto el sentido bajo el punto de vista gramatical, deja tambien colgada la voz del segundo de sus dos acentos agudos, algo más alto que el que le precede, constituyendo entre ambos el ascenso ó sea parte preparatoria de la cadencia que en el otro verso comienza á pronunciarse en descenso desde el *ró* menos agudo de *rósas*, para caer definitivamente sobre el *nà* grave de la palabra *nàcen*, á la cual siguen su cesura tras la sílaba inacentuada; viniendo luego otra cadencia igual á la inicial del verso primero en las palabras *ni azucénas crècen* con que termina el verso segundo.

J.—En efecto que es todo así; y eso me confirma de nuevo en la preferencia que doy á esa clase de endecasílabos, pues siempre me parecen resultar cadenciosos por excelencia, aun cuando sean cuatro los acentos que alguna de sus cadencias presente, dos al subir y dos al bajar, como sucede en ese ejemplo último.

A.—Yo podria detenerme ahora en indicar á V. otras variedadades inherentes á la cadencia métrica, entre ellas la de constar de un solo acento agudo su ascenso ó parte *preparatoria*, y de otro menos agudo seguido de un grave su *resolutiva* ó descenso, como sucede en este otro endecasílabo citado anteriormente tambien, y en cual no hay cesura ninguna por ser solo tres sus acentos:

Lámpara funerária parecia;

pero creo excusada esa tarea, una vez dicho lo más esencial en lo que á la cadencia concierne (1), y por lo tanto pasaré ahora á hablar á V. de la *frase música constitutiva de todo verso*, último punto con que daremos fin á esta larga y enfadosa discusion sobre la acentuacion de las sílabas.

J.—Y esa *frase música* ¿qué es?

A.—Yo en MÉTRICA entiendo por ella *el conjunto ó sucesion de sonidos que todo verso encierra como tal, á contar desde su primera sílaba hasta su postrera acentuada.*

J.—No comprendo bien eso.

A.—Oiga V. Cada sílaba es un sonido producido en una sola emision de voz, componiéndose cada verso de un número mayor ó menor de ellos, segun la clase á que pertenece, y resultando el verso tal verso por circunscribirse á ese número de sílabas, así como por sujetarse al acento en ciertos sitios determinados, no menos que á las pausas y silencios, segun los casos y circunstancias. Por lo que V. ha visto hasta aquí en lo tocante

---

(1) *En lo relativo á la cadencia, hay que dejar mucho al instinto, razon por la cual no juzga oportuno el autor estenderse más sobre el juego de los acentos agudo y grave, máxime cuando tanto los unos como los otros pueden serlo en mayor ó menor grado, segun podrá observarlo cualquiera en los endecasílabos de cuatro acentos, de los cuales sean agudos el primero y el tercero, y graves el segundo y el cuarto. Comparando en ellos los respectivos ascensos y descensos de voz, se verá que el primer acento agudo es más alto que el segundo de la misma clase, y menos bajo el primer acento grave que el segundo grave tambien. Esto indica la insuficiencia de las virgulillas para marcar debidamente el tono, aun cuando sirvan muy enhorabuena para dar una idea aproximada de lo que es el ascenso y el descenso constitutivos de la cadencia. Por lo demás, el autor no pretende que sea siempre su acentuacion la que deba prevalecer: tal vez pueda en algun ejemplo sustituirse un acento con otro en tal ó cual sitio de un verso dado; pero aun así, serán los demás los que deben ser realmente. El autor se ha ajustado en esto á lo que á él le suena mejor; y una vez conseguido su objeto, dejará en lo sucesivo al instinto y al mejor oido de los demás marcar la acentuacion que les plazca, salvo en casos escepcionales en que sea todavia conveniente hacer uso de las dos virgulillas que indican el agudo y el grave.*

al endecasílabo, habrá comprendido perfectamente que sin eso sería imposible conciliar su compás con su cadencia de un modo agradable al oido; y habrá caido tambien en la cuenta de que si quisiéramos empeñarnos en denominar nuestras distintas especies de versos por los piés y fracciones de pié que respectivamente los componen, podriamos hacerlo en rigor, á semejanza de los antiguos. Sin embargo, como esa nomenclatura resultaría muy complicada, atendidas las mil maneras como esos piés pueden combinarse, es mas sencillo denominar los versos por el número de sus sílabas; y eso es lo que hacemos nosotros cuando decimos ***verso bisilabo, trisilabo***, *cuadrisilabo* etc., prescindiendo completamente de los ***metros***, si se entienden por el estilo de los del griego ó de los del latin, los cuales solo pueden sernos útiles para la comprobacion del compás á que los versos están sujetos. Pues bien: constando estos como constan de un número determinado de sílabas, y siendo entre ellas las acentuadas las que sirven de base esencial tanto al compás como á la cadencia, casi todo el secreto de nuestra versificacion, en lo que tiene de material, se reduce á saber dónde y cómo debe afectar el acento al verso, segun la especie á que este corresponda. Cuando hablemos de cada uno de ellos en particular, se indicará cuáles de sus sílabas deben con preferencia ser acentuadas para que el verso suene mejor, correspondiendo ahora solamente hablar de una comun á todos, *la cual debe llevar acento siempre*; y esa sílaba es precisamente la en que termina la *frase música*, es decir, esa série de sonidos que hacen que el verso sea ya en ella tal verso, independientemente de otra ú otras sílabas que puedan añadírsele al fin.

J.—Veamos, pues, cuáles esa sílaba que debe siempre estar acentuada en todo verso sin distincion, y en la cual termina esa *frase* á que V. se refiere ahora.

A.—Para determinar este punto, se necesita advertir ante todo que nuestros versos, cualquiera que sea su clase, pueden ser, como las dicciones, *sono-finales, llanos ó esdrújulos*, segun su postrera palabra esté acentuada en su última sílaba, en su penúltima ó en su ante-penúltima. V. recordará con este motivo unos versos que yo le cité, diciéndole que eran todos *octosilabos*, ó que á lo menos *se reputaban tales*, aun cuando no tenian todos ellos *ocho sílabas justas*, como deberian tenerlas al parecer, para darles esa denominacion.

J.—Si señor, los recuerdo muy bien; y ahora vengo á caer en la cuenta de lo que V. se propone aquí: resolver, por lo visto, la duda que á mí en-

tonces se me ofreció, y cuya solucion dejó V. aplazada para cuando se hubiese examinado la índole y naturaleza del acento.

A.—Aquellos versos eran los siguientes, sin otra diferencia al escribirlos yo de nuevo ahora, que la de marcar sus acentos todos, añadiéndoles tambien una coma métrica que V. no hubiera entonces comprendido.

A tu puérta suspirándo ‘
De dìa y de nóche estòy,
Y ni te muéven mis lágrimas,
Ni te apiáda mi dolòr.

J.—Efectivamente, esos fueron; y por cierto que sonándome bien, los creí todos de una misma especie, hasta que V. me hizo ver que el primero tenia ocho sílabas justas, el segundo y el cuarto siete solo, y el tercero nada menos que nueve.

A.—Y de una misma especie son todos, con la única diferencia de que el primero, como verso *llano,* tiene las ocho sílabas cabales, mientras el segundo y el cuarto no pueden pasar de las siete, como *sono-finales* que son, tocándole á su vez nueve al tercero, por ser *esdrújulo* como V. vé.

J.—¿Pero porqué ha de suceder eso? Y sobre todo, ¿porqué razon ha de ser solo el verso *llano* el que obligue á reputar como *octosílabos* los otros versos que le acompañan, en lugar de ser cualquier otro de estos el que sirva como de tipo para denominar á los demás?

A.—Hablando á V. con ingenuidad, no deberia ser el verso *llano,* sino solo el *sono-final,* el que constituyera ese tipo, por ser la última sílaba de este la última tambien de su *frase música,* lo cual equivale á decir, *por ser tal verso en la referida sílaba,* sin necesidad de agregarle ninguna otra sílaba despues. En tal caso tendria que variar la actual nomenclatura de nuestros versos, llamándose *eptasílabo* al octasílabo, *octosílabo* al nonasílaba, *nonasílabo* al decasílabo, etc., etc., no ya por ser siete, ocho ó nueve os *piés* de que respectivamente constan, como no falta quien lo ha creido equivocando el pié con la sílaba (la cual no puede constituirlo por sí sola, no siendo en ciertos y determinados casos que V. ha visto ya por sí propio), sino por terminar su *frase música* en su sétima, octava ó novena sílaba respectivamente; es decir, *por ser ya versos en ellas.* Dicha, variacion sin embargo, produciria una completa perturbacion en lo ya consagrado por el uso, y de aquí que me atenga yo á este en lo tocante á esas denominaciones, aun cuando sean menos filosóficas de lo que fuera de desear. Es-

pues, es toda especie de versos el *llano* el que nos sirve de tipo para la nomenclatura en cuestion; y lo es, por ser en realidad el que más predomina ó abunda en las composiciones poéticas, como más propio de la gravedad inherente á nuestro magestuoso idioma, única razon á que en mi concepto ha debido atenerse la costumbre para proceder de ese modo, inclinados como somos siempre á denominar ciertas cosas por lo que en ellas es más general, aunque no constituya su esencia. En su virtud, llamamos *octosilabo* al verso que tiene ocho sílabas, pero con acento en la *sétima*; y como en esa sílaba acentuada es donde acaba su *frase música*, y como por esa misma razon es ya verso completo en ella, de aquí el que reputemos tambien octosílabo al *sono-final* que tiene *siete* sílabas tan solo, y al esdrújulo que tiene hasta *nueve*, por ser siempre su frase la misma, terminando como termina tambien en la *sétima*, ni más ni menos que el octosílabo propiamente dicho. Lo mismo digo del *nonasilabo*, cuya frase termina en la sílaba octava, del *decasilabo* que tiene en la novena la terminacion de la suya, y así de las demás especies de verso: en todos ellos entran á constituir parte integrante de la misma especie sus respectivos *sono-finales* y *esdrújulos*, por tener estos en la misma sílaba terminada su frase música, ó por ser versos unos y otros en ella, ni más ni menos que lo es el *llano*, único dotado de las sílabas justas, cuyo número es el que sirve para denominarlos á todos de una misma manera, aun cuando el *sono-final* tenga una sílaba menos y el *esdrújulo* una sílaba mas.

J.—Y aun por eso me dijo V. sin duda al terminar el silabeo métrico, *que toda sílaba equivale siempre á dos cuando es la final del verso y está acentuada; y que tres sílabas equivalen tambien á dos, cuando estando asimismo al final del verso, tiene acento su antepenúltima*.

A.—Eso lo dije con el solo objeto de justificar la viciosa nomenclatura que se dá á nuestros versos al denominarlos por el número de sus sílabas, pues solo espresándome así podia entonces comprenderme V.; pero ahora que V. puede ya elevarse á otras consideraciones, merced á conocer mejor que entonces la índole y naturaleza del acento, sabrá el porqué de corresponder á una misma especie de versos todos aquellos cuyo último acento se halla siempre en la misma sílaba.

J.—Aun así, necesito algun ejemplo que me lo demuestre prácticamente.

A.—Pues cuente V. entonces las sílabas de los versos últimamente citados, y verá como tiene *ocho* el primero, único que entre ellos es *llano*; *siete* solo el segundo y el cuarto, *sono-finales* el uno y el otro; y *nueve* na-

da menos el tercero, *esdrújulo* como V. lo vé, lo cual no quita que todos ellos tengan su último acento en la *sétima*, por lo cual corresponden todos á una sola y única especie; es decir, á la del verso *octosílabo*, cuya frase música acaba *donde está dicha sétima sílaba*:

A tu puérta suspirándo
De dìa y de nóche estòy,
Y ni te muéven mis lágrimas,
Ni te apiáda mi dolòr.

J.—¿Y son todos realmente versos al llegar á esa sílaba sétima?

A.—Todos; y sinó, vea V. cómo suenan bien al oido, aun cuando se haga perder su sentido gramatical á los versos primero y tercero, truncándolos en su acento último:

A tu puérta suspirán-
De dìa y de nóche estòy,
Y ni te muéven mis lá-
Ni te apiáda mi dolòr.

J.—Toma! Pues eso me recuerda ahora aquellos otros versos que nuestro Cervantes pone en boca de *Urganda la Desconocida*, al principio de su inmortal Don Quijote:

Si de llegarte á los bué-
Libro fueres con letú-
No te dirá el boquirú-
Que no pones bien los dé-

A.—Pues bien: lo que Cervantes hizo ahí solamente por via de juego, puede V. aplicarlo muy formalmente al asunto que nos ocupa ahora.

J.—Lo que es ahí no puedo dudarlo: para lo material del sonido, esos versos truncados son perfectos; es decir, suenan como tales versos, aun faltándoles una ó dos sílabas para el sentido gramatical.

A.—Luego lo que esencialmente constituye al verso, es solamente su *frase música*, ó sea *el conjunto ó sucesion de sus sonidos ó sílabas, á contar desde la primera hasta su postrera acentuada.*

J.—Me parece indudable.

A.—Luego son *de la misma especie*, aun cuando tengan *distinta índole*, atendida su respectiva modificacion final, los versos *llanos, sono-finales* y *esdrújulos*, cuando su postrera sílaba acentuada es en todos ellos la misma, á contar desde la primera.

J.—Tambien me parece indudable.

A.—Luego es así mismo el acento *el que marca el sitio preciso donde termina la frase música constitutiva de todo verso,* como por conclusion y remate digo tambien en mi definicion.

J.—Cierto, cierto... es decir, suponiendo que en las demás especies de verso suceda lo mismo que en el octosílabo.

A.—¿Pues no ha de suceder? Corte V. cualquier verso llano ó esdrújulo en su última sílaba acentuada, y verá cómo efectivamente es ya verso al llegar á dicha sílaba.

J.—Entonces, ¿cómo admite una sílaba más siendo llano, y aun dos sílabas más siendo esdrújulo, sin que eso repugne al oido (1)?

A.—Las admite por la sencilla razon de ser esas las dos principales maneras de *complementarse* la frase música, no en lo que esta tiene de *esencial*,

---

(1) *Y aun tres y aun cuatro más puede admitir, si termina respectivamente en voz* doble ó triplemente esdrújula, *bien que esto sea muy raro y limitado casi al octosílabo. Sirvan de ejemplo los siguientes versos de* Salvá, *aunque aquí se modifican el tercero y el cuarto.*

Es cierto que no *encontrándosele*
Las alhajas que *robó,*
Mal en justicia se *obró*
A la muerte *condenándosele.*

Aquí los versos primero y cuarto, como doblemente esdrújulos, *tienen tres sílabas más que el segundo y el tercero,* sono-finales *el uno y el otro; y sin embargo todos pertenecen á la especie del* octosílabo, *por terminar en la* sétima *sílaba la* frase música *de todos ellos. Es, pues, en esa frase únicamente donde debe buscarse el* porqué *de poder tener un verso más ó menos sílabas, á contar desde su última acentuada; no en la ficcion de equivaler á dos ó más dicha última sílaba, pues si eso fuera así, no admitiria despues dos, tres y aun cuatro más sin acento. Compárese el mayor silencio que generalmente sigue á todo verso* sono-final *con el menor que sucede al* llano, *y con el todavía menor que subsigue al* esdrújulo; *y se verá cuán gratuito es atribuir el valor de dos sílabas á la última del primero.*

sino en lo que puede hacerla más llena, más rotunda, más numerosa, menos seca en una palabra, que cuando termina en acento. Este le dá al verso *lo preciso* para que suene como tal verso; pero no le condena por eso á vivir solo *de lo necesario,* si me permite V. esa expresion, sino que le consiente admitir ya una, ya dos sílabas más que no tengan acento ninguno, si eso contribuye á dotarle de más belleza ó sonoridad, ó produce un mejor efecto ya en una estrofa ó pasage dado, ya en el carácter general de la composicion, segun el metro que juegue en ella.

J.—Muy bien; pero dígame V.: así como al final de todo verso puede haber una ó dos silabas más de las que realmente necesita para ser realmente tal verso, ¿no podrá suceder lo propio en cualquier otro sitio del verso mismo?

A.—Sírvanle á V. de contestacion los mismos versos citados anteriormente, con una sola inversion en el tercero:

A tu puérta suspirándo
De dìa y de nóche estòy,
Y ni mis lágrimas te muéven,
Ni te apiáda mi dolòr.

J.—¡Ay qué horriblemente, Dios mio, me suena ahora ese tercer verso!

A.—Pues sin embargo, tiene nueve sílabas, ni más ni menos que las tenia antes; pero es el caso que su *frase música* no acaba ya en la sílaba *sétima* como en los demás de la estrofa, sino en la *octava* como V. vé; y de aquí su malísimo efecto al hacerlo alternar con los otros, por no ser verso donde los demás, sino en otra sílaba más adelante, lo cual le hace pertenecer á otra especie de métro distinta; es decir, á la del verso *nonasilabo,* uno de los más ingratos por cierto que se conocen en castellano. Sobra, pues, en el verso en cuestiou la última silaba de la voz *lágrimas* que antes estaba muy en su lugar porque no destruia su frase música; y en prueba de ello, sustituya V. á ese trisílabo el mero bisílabo *ruegos*, y verá como el verso tiene entonces la frase que debe tener, no desdiciendo en su consecuencia de los otros sus compañeros, á cuya especie ó clase *octosolábica* volverá á pertenecer nuevamente.

J.—En efecto: ese verso tiene entonces todas las condiciones de tal, para acompañar á los otros.

A.—Luego tenemos siempre que al verso lo constituye constantemente

su *frase música*, y que en el momento en que esta se altera, ya el verso no es el que debe ser en la clase á que pertenece, sino otro de especie distinta. Dilucidado, pues, ya este punto tan vital en nuestra versificacion, he terminado la árdua tarea que me propuse llevar á cabo al definir á V. el acento. No creo haberla desempeñado bien, y menos cuando al explanar mi doctrina, no he podido corroborarla con signos músicos en los casos en que era preciso ese medio de comprobacion; pero al menos le he dado á V. del acento una idea menos vaga y superficial de la que suele tenerse generalmente, y esto basta para mi propósito. Los cimientos de la versificacion castellana están echados en estos seis capítulos; pero aun deben complementarse en otro, á fin de levantar el edificio que sobre ellos debe descansar, cosa muy fácil seguramente, pues solo exije un poco de método en el modo de aprovechar los materiales que la misma versificacion nos suministrará por sí solo.

CAPITULO VII.

DE LA CONSONANCIA Y DE LA ASONANCIA.

Sonidos que en los versos deben corresponderse, y sonidos que deben evitarse.

J.—Ahora bien, señor Fabulista; puesto que se halla terminado ya todo lo concerniente al acento, ¿en qué vamos á ocuparnos ahora?

A.—En los sonidos bajo el punto de vista de su correspondencia con otros; es decir, en la *rima* y en la *semi-rima*, á las cuales se dan tambien los nombres de *consonancia* y *asonancia*.

J.—Entonces no ha de serme difícil ponerme luego al corriente de eso, pues ya sé poco más ó menos lo que vienen á ser una y otra.

A.—Tanto mejor para que así pasemos cuanto antes al análisis de nuestros versos en todas sus distintas especies.

V. ha visto que estos se hallan constantemente sujetos á un número determinado de sílabas, á contar desde la primera en que comienza toda *frase música*, hasta la postrera acentuada en que dicha frase concluye; y ha visto V. tambien que á esas silabas les preside un compás exacto, merced á su mayor ó menor duracion, á su combinacion con los silencios, y á su parte esforzada y débil, segun tienen ó no tienen acento

en los sitos correspondientes, formando asímismo cadencia, segun despues de haber ascendido, halla la voz descanso en el descenso. Con llenar estas condiciones, basta para que el verso sea verso; pero no para la correspondencia que unos con otros deben guardar en algunas de sus terminaciones, si han de caer *en copla* como V. dice, produciendo una nueva sensacion de placer relativamente al oido. De aquí la *rima* ó la *consonancia* y la *asonancia* ó sea *semi-rima*, comun aquella á todos los idiomas cuyo sistema de versificar se parece al nuestro, y propia esta exclusivamente de nuestra bellísima lengua, á diferencia de las de todas las demás naciones, donde el oido no es tan delicado como entre nosotros lo es.

J.—Hola! ¿conque el oido español es el más delicado de todos en lo relativo á los versos?

A.—Como que solamente él percibe el efecto de la *semi-rima* en los términos que corresponde. Pero ya que V. dice saber lo que son esta y su compañera, dígame V.: ¿qué es *consonancia*, llamada *rima* por otro nombre?

J.—Lo que es tanto como definirla, no diré yo que lo sepa hacer; pero sí citaré palabras que sean consonantes entre sí. En la primera FÁBULA de V., veo por ejemplo estos versos:

Aunque la gente se aturda,
Diré sin citar la fecha,
Lo que la mano Derecha
Le dijo un dia á la Zurda.
Y por si alguno creyó
Que no hay Derecha con lábia,
Diré tambien lo que sábia
La Zarda le contestó.

Aquí, si no me equivoco, hay consonancia respectivamente entre las palabras *aturda* y *Zurda*, *fecha* y *Derecha*, *creyó* y *contestó*, *lábia* y *sábia*.

A.—Así es efectivamente; y aun por eso puede V. definir la *consonancia* ó *rima*, diciendo ser *la perfecta igualdad de sonidos en las terminaciones de dos ó mas palabras, á contar desde su última vocal acentuada en adelante*. En esas que V. ha citado, hay un *urda* con acento en la *u*, aunque la virgulilla no la marque, cuyo sonido es exactamente igual lo mismo en *aturda* que en *Zurda*; un *echa* acentuado tambien en la *e*, que se halla en el mismo caso respecto á *fecha* y *Derecha*; un *ábia* acentuado en la *a*. comun tambien á *lábia* y á *sábia*; y por último un *ó* con acento que suena

asímismo lo propio en las voces *creyó* y *contestó*, lo cual basta para su *consonancia*, pues no siguiendo ninguna otra letra á dicha vocal acentuada, terminan en esta ambas voces, no habiendo ya nada que rimar desde la misma en adelante. Ahora bien: de esos ocho consonantes, son *llanos* los seis primeros, en razon á estar acentuados en su penúltima sílaba, y *sono-finales* los dos últimos, por recaer su acento en la postrera; mas tambien puede haberlos *esdrújulos*, como sucede en estos dos versos, donde hay un *icula* acentuado en la antepenúltima, y de sonido igual por consiguiente en las dos voces con que concluyen:

Decid: ¿no es cosa ridícula
Llevar capa en la canícula?

J.—Y tan ridículo como seria eso, á no ser que tuviese tercianas el que saliera arropado así en un tiempo tan caluroso. Pero dígame V., señor mio: ¿no hay tambien algo de ridiculez en sujetar el verso á la *rima?* ¿no hay algo de juego de niños en eso de que un hombre formal ande á caza de consonantes para decirnos lo que piensa ó siente, cuando podria hacerlo mucho mejor desentendiéndose de ese cuidado? Yo al menos he oido discurrir así á muchos y muy sesudos filósofos, los cuales hasta *invencion de barbaros* llaman á ese empeño en rimar; y bajo ese punto de vista, estoy por lo que dice la Prosa en su última *Fábula* de V.:

. . . . *rima ajustada,*
Cadencia acompasada,
Hemistíquios, cesura... ¿quién sujeta
De la emocion los raptos desiguales
A simétrica ley, á trabas tales?

A.—Imposible me parece en V. que hable ahora con formalidad, cuando le veo por otra parte tan buen apreciador generalmente de la música inherente á los versos.

J.—Hable formal ó no, nada importa: el caso es que se dice eso, y quiero ver lo que V. contesta.

A.—Contestaré ante todo con estos cuatro versos, donde no hay *rima* ni *semi-rima*:

Un cazador poco diestro
Apuntó á una codorniz,

Y saliendo luego el tiro,
Mató á una pobre pollina.

J.—Huy! ¡qué remate tan endiablado! No parece sino que al Poeta se le ha ido el tiro como al cazador en la puntería que ha hecho. Cosa análoga viene á ocurrir en cierta seguidilla que yo sé:

Abadejo con caldo
Me gusta mucho,
Porque saca las almas
Del Purgatorio.

A.—Y al fin, tratándose de un despropósito, no pega eso del todo mal, porque al cabo hace reir; pero no siendo así...

J.—Basta, basta! Veo que la objecion contra la rima no merece en efecto la pena de ser contestada con seriedad.

A.—Tanto como eso, no lo diré yo; pero sí que en tales materias no hay sino un juez supremo y competente que pueda decidir con acierto; y es el oido y solo el oido. Sea efecto de la misma naturaleza, séalo solo de la costumbre, el hecho es que todas las reflexiones del mundo no harán nunca que oigamos con disgusto lo que en la música del lenguaje nos produce un verdadero placer; y de aquí el inútil empeño de los que con su fria razon pretenden desterrar de los idiomas modernos esa correspondencia de sonidos que tanto nos halaga desde la cuna, solamente porque los antiguos no la necesitaban en sus versos para dotarlos de igual amenidad, de igual gracia, de igual encanto. La índole del griego y del latin consentian prescindir de eso, entre otras muchas razones, por la magnificencia de su *hipérbaton* ó trasposicion de palabras, capaz de suplir por sí sola una multitud de bellezas que con ella no se echaban en falta. Privadas las lenguas modernas de ese grande y poético recurso, sobre todo en los versos cortos, lícito les es explotar otro que pueda sustituirlo; y eso lo hacen por medio de la *rima*, sin perjuicio de prescindir de ella en ciertos versos que lo consienten, como sucede en nuestro endecasílabo, único que campea gallardo con su sola cantidad y cadencia. Para eso, empero, se necesita que caiga en manos como las de Cienfuegos, y aun así debe una buena parte del buen efecto que nos produce al mayor hipérbaton que le caracteriza comparado con los versos cortos, bien que no sea el que era antiguamente; y aun asi no es en mi concepto tan elocuente y bello como el rimado, si al

rimador sabe explotarlo bien. Es, pues, inútil entre nosotros empeñarnos en versificar por el estilo de los antiguos; y la mayor prueba de ello está en el infelicísimo éxito de los hexámetros y pentámetros que algunos han querido remedar, con ser los versos que mejor nos suenan y más se pegan á nuestro oido, pues los demás, salvo el verso sáfico, el adónico y el asclepiadeo, son pura prosa para nosotros en la MÉTRICA griega y latina. Por lo demás, rechazar la rima como traba reñida con el vuelo y con la independencia del Génio, es olvidar que á los verdaderos Poetas se les convierte esa dificultad en uno de sus más poderosos estímulos de arrebato y de inspiracion, sugiriéndoles á veces ideas, sentimientos é imágenes de primer órden, en que ni siquiera habrian pensado faltándoles el gran aguijon con que la rima pone en movimiento todas las facultades de su alma; facultades que corren peligro de adormecerse y aun de aletargarse, desde el momento en que no hay obstáculo contra el cual tengan que luchar, como sucede en otras muchas cosas aun las menos relacionadas con los versos y con la Poesía.

J.—Está V. molestándose inútilmente en hacerme reflexiones sobre eso; pero yo me tengo la culpa por haber suscitado tal cuestion, cuando para mí no lo era. Para ser partidario de la rima, me basta advertir el efecto, la gran sensacion que produce cuando está oportunamente manejada, co-como me basta oir, v. gr., el ária final de la *Lucía*, para desentenderme por completo de lo que un sin fin de escritores han dicho tambien contra la Ópera, suponiendo inverosímil en ella que uno pueda morirse cantando, con otras cosas por el estilo. Mientras ellos discurren así, el canto me hace derramar lágrimas, y yo digo: «á eso me atengo, á lo que pone ahora en movimiento todas las fibras de mi corazon; no á esos modos de argumentar, los cuales no podrán hacer nunca que el hombre deje de ser lo que es en materia de sentimiento.»

Sin embargo, en la rima hay consonancias que maldito si merecen la pena de hacerlas jugar en los versos, miéntras otras nos encantan y admiran con su arrrebatadora belleza. ¿A qué deberé yo atenerme en lo tocante al particular?

A.—Sobre eso suelen darse algunas reglas, que pueden reducírse á las siguientes:

1.ª Evitar el frecuente uso de consonancias demasiado *vulgares*, por lo mismo de abundar mucho. Tales son, entre otras, los participios y adjetivos terminados en *ado* y en *oso*, los adverbios que acaban en *mente*, y las

terminaciones de los verbos en *aba*, *amos*, *emos*, *ais*, *eis*, *endo*, *ando* etc , las cuales suelen indicar pobreza de imaginacion y juntamente falta de recursos en lo concerniente al lenguaje, como se vé en estos ejemplos, cuyo giro adocenado y monótono los constituye en *prosa rimada*, más bien que en versos propiamente dichos:

Con acento cariñoso
Muchas veces te he llamado,
Y siempre me has contestado
Con silencio desdeñoso.

———

Y mientras él reia alegremente,
Ella se lamentaba tristemente.

———

Penas tan solo pasamos
Desde el dia en que nacemos,
Pues por más que la buscamos,
Nunca la dicha encontramos,
Ni jamás la encontrarémos.

2.ª Evitar el defecto contrario, consistente en hacer frecuente uso de consonantes *raros ó extraños*. salvo solo en los versos festivos, donde puede esa misma extrañeza contribuir á su mejor efecto, bien que siempre con una condicion, y es la de que no revelen tales rimas que se ha ido adrede en su busca, debiendo parecer por el contario que se las ha encontrado el Poeta sin trabajo de ninguna especie. ¿Quién podria sufrir, por ejemplo, que hablando de una ceremonia religiosa, se espresase el Versificador de este modo?

Adornado del suelo al arquitrabe
El templo miro donde á Dios se lauda:
Sale el Obispo, y magestuoso y grave
De su traje arrastrar deja la cauda:
Sube el incienso á la empinada nave,
Cual sube al cielo voladora alauda;
Y en són acorde, fervoroso y almo
Alza el coro su voz, y empieza el salmo.

3.ª Reforzar las consonancias vulgares, cuando no las podamos evitar, con otras de carácter distinto, dando á aquellas el sitio ó sitios de menos importancia relativa, y á estas el que la tenga mayor en una estancia ó estrofa dada. Tal sucede en los siguientes versos de nuestro insigne Poeta LISTA, donde la flojedad de la rima en *ado* se compensa abundantemante con el efecto de la consonancia en *ía*, bien que á eso se agrega tambien la belleza de las imágenes con que el Poeta sabe vivificar aun las mismas consonancias vulgares, salvo solo la del verso segundo, el cual no corresponde á los otros, merced tanto á su equívoca cesura, como á la menos bella expresion que le caracteriza, si se le compara con los demás:

Sale la aurora, y el hermoso dia
Brilla de rojas nubes coronado:
En mi pecho de penas abrumado
La sonrosada luz es noche umbría.
De las aves la plácida armonía
Es para mí graznido malhadado,
Y estruendo ronco y són desconcertado
El blando ruido de la fuente fría.

4.ª Evitar en toda clase de rimas que nos hagan decir más ó menos de lo que sea nuestro propósito, ó de lo que la índole del asunto exija, sopena de ser en el primer caso palabreros y hojarascosos, ú oscuros y aun confusos en el segundo. La rima debe aparecer siempre fácil, natural y espontánea; y no lo es cuando nos obliga á decir menos de lo que debemos, ó á decir más de lo que necesitamos. Como esto suele ser lo más comun, pondré un ejemplo de lo que es ese vicio, llamado *ripio* generalmente, por su analogía con el material inútil que no sirve para edificar, ó que sirve en el solo concepto de cascajo y puro cascajo, como sucede en una buena parte de los cuatro versos siguientes:

Díjome Blas: eh, ladron!
Y en tal palabra, esto es óbvio,
Vi solamente un opróbio,
Y en verlo tuve razon.

Aquí es un puro *ripio* el *esto es óbvio*, y lo es tambien *todo el cuarto verso*, por no ser necesaria aquella frase, ni tampoco este renglon último,

para decir lo que ese ejemplo dice pura y sencillamente por llenar las exigencias de la consonancia. Mejor fuera en su consecuencia expresar en solos dos versos lo que en él se expresa con cuatro, empleando los otros dos en añadir alguna cosa nueva á lo dicho en los dos primeros, aun cuando valiera muy poco, como si aun dejándole al *óbvio* su natural tendencia á ser *ripio*, dijéramos de esta manera:

Díjome Blas; eh, ladron!
Y al escuchar tal opróbio,
Me pareció lo mas óbvio
Darle á Blás un bofeton.

5.ª No hacer nunca rimar entre sí más de dos versos uno tras otro, pues eso disgusta al oido, convirtiéndole en martilleo inaguantable lo que debe producirle un placer, como sucede en la estancia siguiente, tomada de Gonzalo de Berceo:

Daban olor sobeio las flores bien olientes,
Refrescaban en home las caras é las mientes,
Manaban cada canto fuentes claras corrientes,
En verano bien frías, en hibierno calientes.

6.ª No colocar tampoco las rimas tan lejanas unas de otras, que merced á esa misma distancia se debilite la sensacion que en el oido deben producir. En el siguiente ejemplo de Luzan, vibra la rima bien de tres en tres versos, y es además de eso muy notable por su riqueza y sonoridad:

De tu antiguo valor así no olvides
Los ilustres ejemplos, Pátria mia,
Lejos del ocio y de estranjera pompa:
Ame el fuerte mancebo armas y lides,
Y en vez de afeminada melodía,
Guste solo del parche y de la trompa;

pero cuando es mayor la distancia, mediando, v. gr., entre dos rimas más de tres versos largosque nada tengan que ver con ellas,se desvirtua todo su efecto, como sucede (ó les falta poco) á las consonancias *interna* y *tierna* de estos otros versos del mismo autor.

Nace del fuerte el fuerte, y de la interna
Virtud del padre toma el becerrillo
Que en las dehesas de Jarama pace.
¿Acaso alguno vió jamás que nace
Del águila feroz triste cuclillo,
Nocturno buho ó palomita tierna?

7.ª y última regla. Variar todo lo que sea posible las consonancias de que hagamos uso, prefiriendo muy enhorabuena las que sean más armoniosas á las de más humilde sonido; pero sin que en aquellas ni en estas se vea que insistimos con frecuencia en unas mismas terminaciones, Eso no merece perdon en una lengua como la nuestra, tan abundante en desinencias de toda especie, y tan rica por consiguiente en rimas sonoras y gratas: pero á qué detenerme más en preceptos sobre el asunto. En materia como la de que se trata le enseñará á V. la lectura de un solo buen Poeta, nuestro insigne Breton, v. gr., notabilísimo por su facilidad, más que todos los Preceptistas juntos. Concluyo, pues, diciendo que si se limita la rima á ser un puro y mero *sonsonete* que nada diga al entendimiento, á la imaginacion ó al corazon á través del oido material, tienen mucha razon los que la llaman juego de niños ó invencion de bárbaros; pero si contribuye á poner en accion las distintas facultades del alma, haciéndonos pensar ó sentir ó imaginar con más energía de lo que sin ella lo haríamos, entonces su importancia es inmensa, aun cuando solo sea por la consideracion de lo mucho que merced á su mismo halago nos allana y facilita el camino de ese desarrollo moral: esto dejando aparte el gran servicio que tambien presta á la memoria, haciendo que se graven tenazmente en ella un sinnúmero de sentencias, doctrinas ó máximas útiles que sin su auxilio no recordaríamos en la mayor parte de los casos.

J.—Y no es por cierto poca recomendacion esa; pero permítame V. ahora hacerle una ligera pregunta. Dejando á un lado lo concerniente al *ripio* ha rimado V. *óbvio* con *oprobio*. ¿Son consonantes esas dos voces?

A.—En mi concepto, sí, pues aun cuando en la primera de ellas hay una *v* que sigue á la *b*, es letra que no se pronuncia, ó que al menos no hace variar de un modo sensible el *óbvio* en que consiste puramente la consonancia de ambas dicciones. La esencia de la rima se funda en la identidad de los sonidos; y por lo tanto si estos son iguales, no importa que las letras no lo sean, aun cuando exija la Ortografía emplear unas más bien que

otras, ya por razon de etimología, ya pura y simplemente por ser así el uso ó costumbre admitidos. Son consonantes, pues, *oprobio* y *óbvio*, como lo son tambien *nao* y *vaho*, *tiene* y *perenne* (palabra esta última que suele ya escribirse con una sola *n* en lugar de dos), *imágen* y *ultrajen*, *acerbo* y *protervo* etc. etc., no haciendo como no hacemos diferencia entre la *b* y la *v* ni entre la *j* y la *g* fuerte, etc., cuando pronunciamos esas voces, siquiera se pronunciasen de distinta manera en lo antiguo, y siquiera haya provincias como Cataluña y Valencia que den á esas distintas consonantes distintos sonidos tambien. Eso no puede servir de tipo á la pronunciacion castellana, única á la cual debemos atenernos, no á esas otras ni á la andaluza, cuando esta identifica, por ejemplo, ya la *s* con la *z* y la *c* suave, ya la *ll* con la *y* griega, rimando *corazon* con *diapason*, ó *poyo* y *arroyo* con *pollo*.

J.—¿Y qué reglas deberé seguir yo en lo relativo á los distintos modos de casar unas consonancias con otras?

A.—De eso no corresponde hablar aquí, sino cuando tratemos de las *distintas combinaciones métricas*. Pasemos, pues, ahora á la *asonancia*, *semi-rima* ó *rima imperfecta*, pues de todos esos modos se nombra.

J.—Esa creo tambien notarla en las FÁBULAS donde V. la usa, como por ejemplo, en la que tiene por título *La Corneja sedienta*, cuyos primeros versos son estos:

Atormentada de sed
Hallàbase una Corneja,
Y viendo un cubo con agua,
Alampóse á beber de ella.
Por desgracia era aquel cubo
Largo y hondo en gran manera,
Y estaba el agua allá abajo,
Y no era fácil beberla.

Aquí encuentra mi oido cierta correspondencia entre todos los versos pares, cuyas voces finales son respectivamente *Corneja*, *ella*, *manera* y *beberla*; y en esas voces está sin duda la *asonancia* á que V. se refiere; pero yo no sé definirla.

A.—Ni es cosa fácil en realidad, pues cualquiera definicion que de ella se dé estará sujeta á excepciones; pero por punto general se dice consistir la tal asonancia, no ya en la *igualdad* de sonidos que tiene lugar en la

rima, *sino solo en su semejanza*, consistente *en ser las mismas en dos ó mas dicciones la última ó últimas letras vocales de que constan, á contar desde la acentuada, siendo distintas las letras consonantes*. Eso es precisamente lo que sucede en las palabras que V. ha citado, puesto que todas acaban en *ea*, si se prescinde de las consonantes interpuestas entre esas dos vocales, bastando eso para que el oido halle correspondencia entre dichas palabras por lo que á su sonido concierne, bien que solo siendo tan fino como el que tenemos los españoles la percibe con distincion.

J.—Pues no es poco torpe que digamos el que deben de tener los demás pueblos, cuando no aciertan á percibir una cosa tan clara como esa.

A.—La perciben; pero de un modo tan débil, que apenas les produce sensacion, siendo solo su falta de hábito la causa de ese extraño fenómeno, ó que á nosotros nos parece extraño. En cambio aprecian mejor que nosotros ciertos sonidos los más oscuros, ó díganlo sinó los veintiun modos con que un inglés hace sonar la *a*; y váyase lo uno por lo otro.

J.—A nuestras vocales me atengo, todas claras, llenas, sonoras, ó por lo menos nada anfibológicas en sus respectivos sonidos.

A.—Y aun por eso se prestan mejor que otras á hacernos percibir la *asonancia*; mas tambien los italianos las tienen de igual naturaleza y carácter, y sin embargo no la perciben. Todo, repito, es falta de ejercicio en prescindir de las consonantes para fijarse solo en las vocales, lo cual se nos enseña á nosotros desde el momento en que nuestras madres ó nuestras nodrizas nos adormecen en su regazo, cantándonos ciertas coplas en que entra solo esa *rima á medias*, con la cual nos connaturalizamos poco menos que desde la cuna.

J.—Yo al menos hallo eso tan sencillo, que percibo tambien la asonancia en las voces *sono-finales*, tales como *ocasion*, *caracol* y *yo*, usadas por V. al principio de la *Fábula* titulada *El Caracol, el Toro y Ciervo*:

A un Ciervo y á un Toro
En cierta ocasion.
De este modo dijo
Cierto Caracol:
¿No es verdad, señores,
Que ustedes yo yo
De igualdad recíproca
Gozamos el don?

A.—Y asonantes son en efecto esas voces á que V. alude, por ser igual en todas la *ó* acentuada en que terminan, prescindiendo completamente de que les siga ó no letra consonante, ó de que esta cuando subsigue tenga en unas distinto sonido que en otras. Y aun cuando tambien hay un *don* que *consona* con *ocasion*, eso no destruye el carácter *asonantado* de esas dos estrofas, interponiéndose como se interponen entre los versos pares que terminan en esas dos voces, otros versos pares tambien que no *aconsonantan* con ellas. Mas ya que V. percibe la asonancia en las voces *sono-finales*, ¿sabrá citarme algun ejemplo de ella cuando la haya entre voces *esdrújulas*?

J.—Sí señor: el de la *Fábula* de V. titulada *Nombres y cosas*, cuyos versos pares se corresponden tambien unos con otros en los vocables finales *gráfico*, *relámpago*, *gaznápiro*, *galápago*, etc., ó díganlo sinó estos ocho versos:

> *Estoy bien con el esdrújulo*
> *Que breve, enérgico,* gráfico,
> *Se aplica á la chispa eléctrica*
> *Para llamarla* Relámpago;
> *Pero me parece estólido,*
> *Insoportable y* gaznápiro,
> *Hacer la Tortuga esdrújula,*
> *Para llamarla* Galápago.

A.—Muy bien; pero si V. lo observa ahora, ya aquí falla la definicion que de la asonancia le he dado.

J.—Por qué?

A.—Porque aunque en *Relámpago* y *Galápago* son iguales todas sus vocales á contar desde la última acentuada, no sucede lo mismo en *gráfico* y *gaznápiro* con relacion á aquellas otras dos voces, teniendo como tienen una *i* en lugar de la segunda *a*.

J.—¿Qué importa? A mí me caen *en copla* todas esas cuatro palabras, ni más ni menos que las voces *obstáculo* y *análogo* que usa V. en la misma *Fábula*, semi-rimándolas con esas otras, á pesar de la *u* y de la *o* que en ellas no aparecen como en estas.

A.—Y asonantes son todas ellas, aunque en realidad no se ajusten á lo que dice la definicion, la cual comprende pura y simplemente la generalidad de los casos. En todas las voces esdrújulas hay tres sílabas de las cuales suenan más la primera y la tercera, á contar desde la acentuada, que no

la intermedia ó segunda (siendo la del acento por de contado la más esforzada y sonante); y eso basta para que sean asonantes dos ó más de dichas palabras, si esas sílabas primera y tercera tienen vocales relativamente idénticas, pudiendo en consecuencia la intermedia tener otra vocal distinta, puesto que sonando tan poco, viene á pasar como desapercibida ante el mayor sonido de las otras.

J.—Bueno: eso equivale á decir que para que haya asonancia entre dos ó más voces esdrújulas, hay que atender solo á las vocales de las silabas primera y tercera, á contar desde la acentuada.

A.—Y aun por eso las voces llanas pueden *semi-rimar* con las esdrújulas, cuando las dos últimas vocales de aquellas son iguales respectivamente á la primera y tercera de estas, como sucede en *aprieto* y *Médico*, voces que *asonantan* muy bien en estos versos tomados de la *Fábula* cuyo título es *El Can enfermo*:

En tan horrible
Crítico aprieto,
Fué necesario
Llamar al Médico.

J.—Y aun creo que no pára eso ahí, pues yo recuerdo en esa misma *Fábula* otros versos en que *asonantan* las palabras *ellos* y *génio*, no obstante haber en esta un diptongo de que aquella carece:

Vaya, aliviarse!
Contestan ellos,
Que espera el Amo,
Y es de mal génio.

A.—Eso consiste en que la *i* de *génio* suena tambien menos qne la *o*, por lo cual se atiene el oido al *eo* que le hiere más y le asonanta esa voz con *ellos*. Pero no es eso lo más particular, sino que á veces hay asonancia, aun siendo distinta una de las dos vocales que preponderan en cuanto al sonido.

J.—Eso se me escapa ya á mí, ó al menos no caigo en la cuenta de cómo pueda verificarse.

A.—Eso sucede siempre que es *e* la segunda de dichas vocales, pues entonces puede sustituírsele la *i*, como lo demuestran los ejemplos siguientes:

Nadie compra libros,
Porque ya se sabe
Que se encuentran medios
De leerlos grátis.

El primer rio de España
En caudalosa corriente,
Unos dicen que es el Ebro,
Y otros dicen que es el Bétis.

No temas el estrago
De la tormenta horrible,
Que ya en el cielo brilla
De la bonanza el íris.

No mata el opio, tomado
En pequeñas proporciones;
Mas se convierte en veneno
Cuando llega á cierta dósis.

Procura en tus versos
Que siempre se aunen
La idea y la forma,
Lo bello y lo útil.

J.—Y no suenan mal esas asonancias, á pesar de la sustitucion de una letra vocal por otra.

A,—Eso le prueba á V. que aun en castellano, donde tan claras son las vocales, tiene la *i* un sonido anfibológico y muy parecido al de la *e*, cuando sucede á otra vocal en los términos que acaba V. de ver en los anteriores ejemplos. Otros podria yo citar ahora, con los cuales demostraria que la *u* equivale tambien á la *o* cuando es la segunda vocal de las dos que constituyen la asonancia, como sucede en *anhelo* y *Vénus*, en *perdido* y *tifus*, en *amado* y *álbum* etc.; pero el buen oido de V. no los necesita, y por lo tanto me contentaré con decirle que se atenga á él para decidir esos casos excepcionales, puesto que como ya he indicado otras veces, es el oido y solo el oido el único juez competente en materias como la de que se trata.

J.—Nueva razon para que yo procure acabar de educar el mio en los términos convenientes. Entretanto, dígame V.: de las dos corresponden-

cias de sonidos, consistentes la una en la *rima* ó *consonancia,* y la otra en la *asonancia* ó *semi-rima*, ¿cuál de ellas le llena á V. más?

A.—Francamente hablando, la primera; pero ¡qué bella es tambien la segunda, cuando se sabe manejar bien! En eso no obstante está el *quid:* en manejarla como corresponde. Nada es más fácil que semi-rimar, y nada al mismo tiempo más difícil. El verso con que mejor se aviene la asonancia suele ser el octosílabo, formando el titulado *romance,* género que podemos llamar exclusivamente español; pero ¡qué difícil es tambien este, por lo mismo de ser tan fácil! Término medio, por decirlo así, entre el modo comun de hablar y el característico y propio de la Poesía elevada, exije el metro de que se trata mas ingénio tal vez que ningun otro para no hacerlo degenerar en prosa cuando trata de cosas humildes, y para evitar juntamente que deje de ser tal romance cuando se ocupa en cosas más altas. Yo por mi parte le tengo miedo, si he de decir á V. la verdad; y selo tengo precisamente por lo mismo de ver la ninguna aprension conque se atreve á apechugar con él la turba multa de nuestros copleros, para los cuales es Poesía todo lo que encajona una frase de cualquier manera que sea. Por lo demás, ningun otro metro es más apropósito que él para ciertos y determinados diálogos en la Poesía dramática, para constituirse en intérprete de nuestro modo especial de sér, diferente del de los demás pueblos, y para dar al habla española su giro acaso más natural, más indígena, más característico: dotes inestimables todas ellas; pero que exijen del Versificador no poco del génio de Góngora para hacerlas brillar en lo sério, y un mucho de la chispa de Quevedo para darles relieve en lo festivo, con *item más* la espontaneidad que tanto enamora en ciertas composiciones de nuestro celebrado Romancero, en el cual sin embargo no es todo tan bueno como quieren suponer ciertos *romanceristas* fanáticos. Y no es solo en el Romancero donde puede admirarse todo eso, sino tambien en un sin fin de trozos de nuestras Comedias antiguas, y en tantos y tantos *cantares* como ya llenos de sentimiento, ya de gracia, ya de un *no sé qué* rebelde á toda definicion, corren anónimos de boca en boca, y cuyo único autor probablemente es la sencilla gente del Pueblo (1).

---

(1) *En estos últimos tiempos ha adquirido el* Duque de Rivas *una justa celebridad, por lo mucho que ha contribuido á dar importancia y valor al romance de que se trata. Nuestros buenos Poetas contemporáneos lo manejan tambien con mucha soltura, sobre todo en sus composiciones dra-*

J.—Y aun por eso es entre nosotros tan popular el métro en cuestion; pero por eso mismo ha de ser tan difícil como V. dice, mediando como media siempre tan corta distancia entre lo popular y lo populachero. ¿Hay más que advertir sobre la semi-rima?

A.—Solamente indicar á V. las reglas siguientes:

1.ª Procurar elegir la asonancia que sea más apropósito para el asunto que haya de desempeñarse, sobre todo cuando sea de sentimiento, puesto que como V. comprende bien, no es lo mismo una semi-rima en *áe*, que otra en *óe* ó en *ie*, por ejemplo, produciendo como producen distintas impresiones en el ánimo las diversas desinencias finales. Lista eligió la asonancia en *úa* para hablar de la muerte de una Madre, en aquel romance que empieza:

Si es cierto que amistad blanda
Tristes lágrimas enjuga,
Bien la mano de tu Anfriso
Podrá suavizar las tuyas;

y á esa desinencia tristísima se debe acaso en su mayor parte el bellísimo efecto que produce el romance de que se trata.

2.ª Vivificar á fuerza de ingenio las asonancias demasiado vulgares, como las en *aa* y en *ao*, pues como ya se ha indicado al hablar de la rima propiamente dicha, nada perjudica tanto al Poeta como el no tener obstáculos que vencer, ó carecer de las malamente llamadas trabas en materia de versificacion. Sin lucha, ¿qué victoria hay posible? ¿qué lauro merece el nombre de tal, si no cuesta algun trabajo arrancarlo?

3.ª No hacer muy largas las composiciones en que éntre la semi-rima, pues como esta ha de ser la misma desde su principio á su fin, llega á hacerse monótona y pesada cuando la extension del Poema excede ciertos razonables límites.

4.ª Evitar que la semi-rima afecte á los versos impares, pues estos deben quedar siempre libres, para que sean los pares solamente los en que produzca su efecto.

---

máticas. En cuanto á los líricos, son hoy los romances de Trueba *los que más se distinguen tal vez por esa ingenuidad y ese candor, por esa mezcla de ternura y gracia, por esa indefinible media tinta que tanto se adapta á ese género de composicion, cuando en vez de aspirar á brillar como el astro del dia, alumbra solo al modo que la aurora ó el crepúsculo de la tarde.*

5.ª No repetir una misma palabra asonante de las demás sino á lo sumo de tarde en tarde, pues eso indica falta de recursos, á no ser que la repeticion reconozca otra causa diferente, ó esté legitimada por otra ú otras consideraciones que nada tengan que ver con esa falta.

Esto en cuanto á las composiciones en que entra solamente la *asonancia* como correspondencia de sonidos; pero cuando esa correspondencia consiste en la *consonancia*, hay que observar otra regla, y es

6.ª Evitar *siempre* y *á todo trance* que la tal *consonancia* ó *rima* sea *asonantada* á su vez.

J.—Eso último no lo comprendo.

A.—Lo comprenderá V. ahora. ¿Qué tal le suenan á V. estos versos?

> *No acrecientes mis* enojos
> *Con tu ceño* desdeñoso:
> *No me niegues, dueño* hermoso,
> *La clara luz de tus* ojos.

J.—Válgame Dios! Desgarran el tímpano sus correspondencias finales.

A.—Eso consiste en que V. lo tiene, pues por tenerlo precisamente le hieren á V. de un modo tan desagradable las consonancias asonantadas en *oo* que á manera de mazada sobre mazada constituyen el ejemplo en cuestion. Sustituyámoslo con este otro que consta casi de las mismas palabras; pero en las cuales se evita ese vicio:

> *No acrecientes mis* enojos
> *De tu desden con el* ceño:
> *No me niegues, dulce* dueño,
> *La clara luz de tus* ojos.

¿Qué tal le parece parece á V. ahora?

J.—Claro está que perfectamente; pero V. se divierte por lo visto, citándome como posible el caso de que haya un solo Versificador capaz de asonantar sus consonantes por el estilo de los anteriores.

A.—No es fácil en efecto que ahora incurra nadie en tan gran defecto, al menos con mucha frecuencia; pero esto consiste en que el oido español se ha afinado de un modo notable en cuanto á eso, aunque no tanto respecto á otras cosas, desde cosa de un siglo acá. No sucedia así anteriormente; ó díganlo sinó los mejores de nuestros antiguos Poetas, en los cuales se ve á cada paso asonantada la consonancia de un modo el mas lamentable, como sucede en los siguientes versos nada menos que del divino Herrera:

Tu rompiste las fuerzas y la dura
Frente de Faraon, feroz guerrero:
Sus escojidos Príncipes cubrieron
Los abismos del mar, y descendieron
Cual piedra en el profundo, y tu ira luego
Los tragó como arísta seca el fuego (1).

¿No le parece á V. bien extraño que un gran Poeta como lo es ese desluciera así con esas consonanciás asonantadas en *eo* un pasage de tanta inspiracion y en que tantas bellezas se encierran, reflejo fiel de las que brotaron del cántico entonado por MOISÉS despues de pasar el Mar Rojo? Bajo ese punto de vista se versifica hoy mucho mejor, si bien bajo otros solemos incurrir en defectos harto notables. Entretanto no basta evitar que las consonancias finales sean asonantadas á la vez, sino que es preciso además que ni aun dentro del mismo verso haya palabras de sonido igual, ni siquiera de sonido análogo, á no ser que se hallen bastante separadas entre sí. La razon consiste en que la asonancia y la consonancia en tanto producen placer, en cuanto se corresponden de tiempo en tiempo, coincidiendo con la frase música que á cada verso caracteriza, para de ese modo hacerla más musical y más agradable al oido. Aun así, ofende la asonancia cuando no cae en los versos pares, dejando los impares completamente libres, salvo solo cuando los relaciona otra asonancia distinta de la de aquellos, como apropósito suele hacerse á veces. Por lo demás, en prueba del mal efecto que producen las asonancias cuando caen dentro de un

---

(1) *Habrá tal vez quien crea poco menos que sacrilegio la censura que de esos versos se hace aqui, formando como forman parte de una cancion tan venerada como entre nosotros lo es la que el más elevado de nuestros antiguos líricos dedicó á* la Batalla de Lepanto; *pero nadie excede al autor ni en admirar á ese gran Poeta, ni en rendir culto á esa cancion sublime. Sin embargo, ¿porqué no ha de decirse que hay algunos lunares en ella? ¿Podrá la juventud evitar ciertos defectos, si viéndolos autorizados por grandes nombres, no se le advierte en su inexperiencia que no todo lo que han producido los escritores más eminentes está exento de toda tacha? ¿Se han de buscar esos ejemplos siempre en obras de poco ó ningun mérito, ó en las pertenecientes á ciertos Poetas ramplones, que por lo mismo de serlo tanto, ni son leidos por la generalidad de las gentes, ni pueden por lo tanto influir en la perversion del Buen Gusto?*

verso mismo, sobre todo en su mitad y en su fin, oiga V. los versos siguientes:

> *La pena* triste *que mi pecho* aflije;
> *En mi triste* lamento *acuso al* cielo.

J.—En efecto: no suenan muy bien ni el *ie* del verso primero, ni el *eo* del verso segundo.

A.—Y aun por eso agradeceria el oido que los versos de que se trata se convirtiesen en estos otros:

> *La* triste *pena que mi pecho* aflige;
> *En mi* lamento *triste acuso al* cielo;

pero aun así quedarian siempre dos asonantes dentro de cada verso; y por más que el oido no se ofenda ya tanto con la semejanza de esos sonidos por la mayor distancia que los separa, la melodia agradeceria aun más esta otra sustitucion:

> *La amarga pena que mi pecho aflije;*
> *En mi triste dolor al cielo acuso.*

J.—Veo que eso de hacer buenos versos es más difícil de lo que parece, aun tratándose solamente de su mero sonido material. Por lo demás, tiene V. razon: en ese último ejemplo no hay palabras que dentro de un mismo verso se parezcan ó correspondan en sus desinencias finales, y esa variedad de sonidos debe hacerlas por lo mismo más gratas.

A.—Y no solamente en el verso, sino hasta en la misma prosa debe evitarse el asonantamiento, sobre todo cuando este afecta al final de los incisos y cláusulas. Lo mismo, y con mayoría de razon debe decirse de los aconsonantamientos. Sin embargo, como no hay regla que no esté sujeta á excepciones, hay casos en que eso que es un vicio hablando en tésis general, puede convertirse en belleza de primer órden cuando lo exija así la armonía imitativa del verso, ó cualquiera otra consideracion análoga. HERRERA quiere, por ejemplo, hacer oir un ruido lento, monótono, continuado y desapacible; y lo consigue de la manera más feliz con el *uo* y el *oo* repetidos en estos dos notabilísimos versos:

> *Un* profundo murmúrio *lejos suena,*
> *Que el* hondo Ponto *en* torno todo *atruena.*

QUINTANA aconsonanta á su vez tres verbos seguidos en el último verso de este otro ejemplo, en que expresa admirablemente la completa identificacion de sus gustos, ideas y afectos con los de la mujer á quien ama:

> . . . . *tú te levantas.*
> *Y tierna y melancólica á andar vuelves:*
> *Yo tierno y melancólico te sigo,*
> *Embebido, extasiado en la ventura*
> *De* andar, *de* hablar, *de* respirar *contigo*;

pero fuera de estos y otros casos análogos, cuya oportunidad pueden decidir solamente la sensibilidad y el Buen Gusto, debe ser siempre la variedad la que reine como soberana en los sonidos constitutivos de cada verso, reservándose la asonancia para el solo final de los versos pares del romance, y la consonancia para el final tambien de los demás, ó para sus cesuras en ocasiones, segun más adelante veremos, en los términos que la exijan las distintas combinaciones métricas. Por lo demás, entre esos casos análogos, puede, por ejemplo, contarse el verso ya citado: *Lloraba la tardanza amarga* y *fiera*, y el repetido juego del *eja* de esta quintilla de CAMPOAMOR, Poeta en verdad de los que más honran nuestro Parnaso contemporáneo:

> *¡Qué regaladas dulzuras*
> *La* queja *en el alma* deja
> *De aquellas tórtolas puras,*
> *Pues se dicen mil ternuras*
> *Para decirse una* queja (1)!

(1) *A ese juego se dá el nombre de* retruécano, *y donde suele sentar mejor es en la Poesía festiva; pero se necesita no abusar de él, si ha de producir buen efecto. En el siguiente epigrama de* VILLERGAS, *Poeta de gran chispa sin duda, pero cuyos ataques al prójimo no deberán servirle á V. de norma, si algun dia por mal de sus pecados se lanza á Poeta satírico, está usado con oportunidad el retruécano de que se trata:*

> Tu tez, Geroma, es carcoma;
> No tienes dientes ni muelas;
> Eres calva, tuerta y roma,
> Y hoy te han nacido viruelas:
> ¡Buena quedarás, Geroma!

Pero ya se descubre más el artificio, y por lo tanto no es tan aceptable en

J.—Bonita quintilla en verdad! ¿Hay algunos otros sonidos que deban evitarse en la versificacion, no siendo en casos excepcionales como los á que V. acaba de referirse?

A.—Como el verso es tan delicado, ofende en él cuanto de cualquier manera que sea haga descuidado al Poeta en lo relativo á la música que *como canto ante todas cosas*, debe siempre caracterizarle. Sé que habrá quien le llame á V. *clásico* en tono de irrision y de mofa, si es V. muy rígido en esto; pero no haga V. caso de tales ladridos, y tributando muy en buen hora el culto debido á la idea, ríndalo V. tambien no menor á la forma que debe revestirla, pues solo adunando ambas cosas es como el Poeta es Poeta. Hoy exije de él nuestro siglo más saber y más fondo que antes, y con razon á mi modo de ver, porque el siglo tambien sabe más, aunque mucho de malo por desgracia, y porque la barquilla de la imaginacion se expone á perderse en las nubes, si no lleva algun peso por lastre; pero no por eso le impone el sacrificio de la Belleza como medio de llegar á su fin. La Poesía no es Poesía sino cercada de sus encantos todos, pues como dice muy bien Arriaza,

Ostentar la veraz filosofía
Tan severa cual es, no está á su cargo,
Sino sus puntas revestir de flores,
Y con la miel disimular lo amargo.

En su consecuencia, si V. me cree, procurará evitar en sus versos los defectos de que ahora voy á hablar, compensándolos con grandes bellezas cuando á pesar de su esmero en este punto, no le sea posible alguna vez emanciparse de algunos de ellos.

1.º Emplear muchos monosílabos ó bisílabos seguidos, entendiéndose estos últimos cuando estén todos acentuados en la primera ó en la segunda sílaba, como sucede en los ejemplos siguientes:

Tal séd, gran Diós, me dás, que desfalléžco.

———

Múndo trìste, ¡cómo sàbes
Dárnos sièmpre pénas gràves!

---

este otro que al autor se le ocurre ahora, á falta de otro ejemplo mejor:

Compró un gato el pobre Bato,
Para que le hicieran plato
Sus ratones á millones;
Y una noche los ratones
Se le comieron el gato.

Aquí no hay semejanza de sonidos inmediatos, sino elevaciones y depresiones de voz muy próximas y enteramente anti-musicales, como ya sabe V. por lo dicho al hablar del compás y de la cadencia. Los casos en que puede ser belleza ese anhélito ó especie de anhélito que producen tales elevaciones y depresiones, tambien los sabe V. por lo que allí se ha dicho, ó por lo menos se halla en camino de poder adivinarlos por sí.

2.° Reunir palabras cuyas vocales coincidan las unas con las otras de un modo que produzca el *hiatus* á que tambien nos hemos referido al hablar del silabeo métrico. De ese vicio esencialmente anti-melódico adolecen los tres versos siguientes:

Hablaré, aunque augureis mi triste muerte.

———

Siempre serás ingrata é inconstante.

———

A Abraham llamaba Agar; á Abraham llamaba.

En lo tocante á este verso último, horrible por su *aaa* no interrumpido, salvo solo por las letras consonantes, no cabe ni por sueños la excepcion á que antes me he referido al hablar del *uo* y del *oo* de Herrera, aun cuando se quiera suponer que Agar abria un palmo de boca cuando estaba llamanda á su esposo.

3.° Convertir en diptongos las vocales que no lo son ni lo pueden ser sino á expensas de la fluidez que á nuestro idioma caracteriza, vicio de que tambien se habló ya al tratar del silabéo indicado, pero que hoy se generaliza mucho, aun cuando viene de tiempos anteriores. Dígalo, sinó, Bernardo de Balbuena, cuyos son los cuatro versos que siguen, entre otros mil de no mejor calaña que de él se podrian citar:

Pelearon con crueldad ambos corsarios.

———

Las islas Eólias donde el raudo viento.

———

Deseo, pues ya como solia, no puedo.

———

De humana ambrosia celestial tesoro.

Si fuera permitido chancearse cuando de tales cosas se trata, diria yo que aun haciendo gracia de los bisílabos *cruel-dad* y *Eó-lias* y del trisílabo *pe-lea-ron*, que solamente porque quiere el *Poe-ta* (no el *Po-e-ta* como Dios manda) figuran como tales en los dos primeros versos, no es posible

sufrir en el tercero ni el *de-seó* ni el *so-liá* que le afrentan, diga lo que quiera despues la *Doña* AMBROSIA del verso último, en quien el Versificador ha venido á convertir la *ambrosia* ó manjar de los Dioses, por no poder llamarla *am-bro-siá*, acentuándolo en la última sílaba (1).

J.—Está V. cáustico como un demonio siempre que habla de esas violentas contracciones.

A.—Me dan muy mal rato los que las usan, sobre todo cuando por otra parte son Poetas dignos de tal nombre, y necesito desahogarme un poco. Por lo demás, aun hay otros muchos sonidos que todo buen oido reprueba cuando de los versos se trata; y por lo tanto deberá V. evitar tambien:

5.° Hacer uso de sinalefas en que la union de dos ó mas vocales haga duro y áspero al verso, ó afecte de tal modo á su consonancia, que le dé otro sonido distinto del que deba tener, como si dijéramos (y no falta quien diga cosa análoga):

---

(1) BALBUENA *es un Poeta descuidadísimo; pero en medio de sus grandes aberraciones en todos sentidos, tiene bellezas de primer órden, sembradas como otros tantos diamantes de superior valia en la harto inferior urdimbre y contestura de su Epopeya. Rara vez se citarán de él tres ó cuatro octavas seguidas que no ofrezcan graves motivos de censura; pero acaso sea mas raro no hallar en ellas alguna expresion, algun giro, algun rasgo de ingénio de los que más pueden honrar á un Poeta. Hé aqui seis magníficos versos que constituyen casi toda una octava de las primeras de su* BERNARDO; *versos que expresan de un modo admirable todo el estro en que entonces hervia su alma, exhuberante de inspiracion:*

¿Por dónde abriré senda á los portentos
Que estos siglos sembraron por el mundo?
¿En cuáles casos, sobre cuáles cuentos
Mi estéril verso volveré fecundo?
De esta antigua preñez de pensamientos,
¿Cuál el primero haré? ¿cuál el segundo?

Si BALBUENA *hubiera escrito siempre así, ¿qué Poeta podria contraponérsele? Oigamos ahora la conclusion de esa octava, y se nos caerá el alma á los piés, al ver tan mal sostenido por el Gusto á un hombre tan dotado de Génio:*

¿Qué empresa, qué valor, qué brio, qué saña
El discurso guiará de esta hazaña?

Fuí al *balcon y grité: «falso, mentira!»*
Lleno de enojo, de furor y de ira.

Aquí es tan dura la sinalefa *fui al*, que no puede soportarla el oido, mientras la consistente en el *de ira* no ofrece dificultad ciertamente; pero en cambio desnaturaliza el sonido del *ira* en términos de convertirlo casi en *eira*, más apropósito para rimado con *Beira* ó *Labandeira*, por ejemplo, que no con la palabra *mentira*. Para ser, pues, un poco pasables esos versos, deberian desaparecer de ellos tanto la una como la otra sinalefa, diciendo v. gr. de este modo:

Lleno de enojo, de furor, de ira,
Grité desde el balcon: falso, mentira!

Otras observaciones podria hacer yo aquí sobre ese mismo particular, así como sobre el vicio consistente en la mala colocacion de ciertos acentos; pero eso corresponde á otro lugar, y así concluiré esta materia, diciendo á V. que es tambien, defecto imperdonable en el Versificador bajo el punto de vista musical,

6.º y último. Todo lo que de cualquier manera que sea constituya *cacofonia*, ó sea encuentro ó repeticion frecuente de unas mismas sílabas y aun letras, si no hay por otra parte alguna causa que justifique la tal repeticion. El gran Quintana que entre todos nuestros Poetas es indudablemente el más rítmico y el que más armoniosos sonidos ha sacado de la lira española; Quintana á quien por esa razon deberá V. leer dia y noche, al modo que los Poetas romanos leian sin cesar á los griegos; Quintana, digo, encuentra reprensible el *fa, fe, fi* del siguiente verso, último de un soneto debido á Lupercio Leonardo de Argensola:

Que todo es fácil si en la fé se fia.

Tal vez haya quien crea demasiado rígido semejante modo de ver, puesto que aun el mismo Quintana no ha podido evitar el *ma mo men* ni el *to tu* que se encuentran en este otro verso con que empieza su magnífica composicion *al Mar*:

Calma un momento tus soberbias ondas;

pero no obstante, nunca será sobrado el esmero que se ponga en evitar á todo trance semejantes sonidos cacofónicos, toda vez que si desagradan aun en la prosa, mucho más han de ofender en el verso. ¿Quién soportará en consecuencia ni uno solo de los siguientes renglones?

Saber queria su suprema suerte.

——

Aun antes de mirarte te temia.

——

Con constancia hácia tí va caminando.

——

Rodante el carro rechinando choca.

——

De coraje rugió ronco Rugiero.

J.—Sin embargo, yo he visto citar como ejemplo de ***armonia imitativa*** otros versos que se parecen á esos dos últimos, v. gr.:

La abeja susurrando,
El trueno horrísonante retumbando.

A.—Es verdad; pero si V. lo observa bien, las *ss* y las *rr* de esos dos versos, aunque algo rebuscadas, no se hallan tan intencionalmente repetidas como las *rr*, las *jj* y las *ch ch* de los otros á que V. alude. Todo exceso es reprensible siempre, y además los grandes Poetas no necesitan recurrir á esos medios, en que tan transparentemente se descubre el arte, para producir sus efectos. Velándolo un poco no más, ha dicho HERRERA, pongo por ejemplo:

Rompa el cielo en mil rayos encendido,
Y con pavor horrísono cayendo,
Se despedace en hórrido estampido;

pero por notables que sean esos versos, y lo son mucho sin duda alguna, no lo son tanto á mi manera de ver, como estos otros de QUINTANA, el más rítmico, como ya he dicho á V, de todos nuestros Poetas:

Y truena al fin con la espantable saña
De nube que se rompe
Con estruendo fragoso en la montaña.

J.—Notable ejemplo verdaderamente! En él se escucha rodar el trueno, cual si el Poeta lo trasportára desde los espacios celestes á esos tres versos que lo reproducen de la manera más admirable.

A.—Y del modo más espontáneo al parecer, podria V. añadir, puesto que en ellos no se vé al Poeta afanado en buscar *rr* fuertes para conseguir su propósito. El primer secreto del arte, es ocultarlo todo lo posible.

J.—No lo olvidaré por mi parte; mas ya que de sonidos hablamos, ¿no le

parece á V. que deberian desaparecer de nuestro bellísimo idioma ciertas letras desabridas y ásperas, entre ellas la *J* y la *G* fuerte, por su sonido gutural é ingrato?

A.—Yo no soy de ese modo de ver. Esas dos letras que en realidad son una sola, aunque pintada de dos maneras, constituyen con otras fuertes todo el brío y energía de nuestra lengua, sin que por e o nos veamos precisados á usarlas sino de vez en cuando, y aun así para dar vida y alma tanto á nuestra prosa como á nuestros versos, los cuales pecarian de afeminados por la dulzura de las demás voces, sin ese indispensable auxiliar. Así tuviéramos menos monosílabos y menos *ss* de las que por precision tenemos que usar casi constantemente, so pena de no poder escribir sino alguno que otro renglon en que no entren los unos ó las otras; y nada tendríamos que envidiar entonces á ninguna lengua del mundo bajo el punto de vista musical. Aun así, ¿dónde está el idioma que entre los vivos exceda al castellano ni en esa cualidad envidiable, ni en magestad ni en magnificencia? El italiano es mucho más dulce, pero tambien más empalagoso, distando mucho, aun en su mayor flexibilidad, de rivalizar con la pompa y con el tono augusto del nuestro. Oh! si la Zarzuela algun dia llega á dar su último fruto produciendo la Ópera española, entonces verá V. hasta qué punto es afrentoso para nosotros consentir que, además de su música, nos imponga la Italia su lengua para servir de intérprete al canto, cual si no hubiera en nuestra Poesía medios de hacer lo mismo y aun más que con la italiana se hace. Para obtener ese resultado, se necesita, es cierto, estudiar el mecanismo de nuestra versificacion en sus aplicaciones á la Música, con más empeño del que generalmente han empleado nuestros Poetas, los cuales han escrito sus versos para ser recitados á compás métrico, más bien que no para ser cantados á compás músico, siendo muy raras en consecuencia aun las composiciones de versos cortos en que se observe la acentuacion que el Arte musical exije de ellos para atraérselos y asimilárselos. Empecemos, pues, ya nosotros á analizar ese mecanismo en cada especie ó clase de versos, puesto que lo dicho hasta aquí está relacionado con la generalidad de los mismos, más bien que con las naturales exigencias de cada métro en particular.

J.—Gracias á Dios! Por fin hemos llegado á eso que tanto anhelaba yo desde el principio de nuestro diálogo.

CAPITULO VIII.

DE LAS DISTINTAS ESPECIES DE VERSOS, Y DE SUS VÁRIAS COMBINACIONES MÉTRICAS.

SECCION PRIMERA.

De los versos bisilabo, trisilabo y cuadrisilabo.

A.—Por deferir al gusto de V., ya que tanto he tardado en complacerlo, comenzaré á hablar de cada una de nuestras distintas especies de verso, comenzando por los más cortos.

J.—Y así en realidad debe hacerse, puesto que exije siempre el buen método dar principio por lo más sencillo, para ir despues gradualmente intrincándonos en lo más complicado.

A.—Sin embargo, no deja de ser raro comenzar á analizar versos dando principio por los que no lo son, aunque tengan el nombre de tales.

J.—¿Pues de qué versos va á hablarme V?

A.—Ante todo del que V. queria que me sirviera para ese comienzo; es decir, del

VERSO BISÍLABO.

J.—Pues ó yo estoy muy equivocado, ó está escrita en ese género de metro la *Fábula* de V. FLACOS Y GORDOS.

A.—Con efecto: en ese metro está escrita, salvo solo en su parte final; pero yo mismo me he reido de él, como V. observará allí, puesto que no merece la pena de ensayarse sino como cosa de juego. Para las observaciones que tenemos que hacer sobre él, copiaré aquí la primera estrofa de la *Fábula* á que V. alude, marcando en ella, ademas de los acentos, las comas métricas que necesitaria para ser un conjunto de ocho versos:

¿Cómo‘
Vive‘
Górdo‘
Pàco‘
Mièntras‘
Róque‘
Se hálla
Flàco?

J.—Ahora veo que no ha sido inútil el trabajo que V. se ha tomado en predicarme sobre el compás y sobre todas las demás cosas que están relacionadas con él, puesto que esas comas y acentos me indican que yo puedo ahora dividir esos versos de este modo, para llevarlos á compás uniforme, y á dobles tiempos como V. dijo, empleando como una mitad y un poquito más en cada dos sílabas, y como otra mitad menos otro poquito en cada silencio (1):

¿Cómo ' | *Vive*' | *Górdo* ' | *Pàco,* | *Miéntras*' | *Róque*' | *Sehálla*' | *Flàco?* |

A.—Así es como V. lo dice, pues solamente de esa manera podrá convencerse el oido de que es verso cada renglon, si es que pueden dos solas sílabas constituir ni aun renglon siquiera. Por lo demás, obsérvelo V. bien: todos esos pretendidos versos cumplen de la manera que pueden con las condiciones de tales, en cuanto siendo todos ellos *llanos* y constando de dos sílabas solas, tienen siempre su acento en la primera, ya natural como en la mayor parte de las casillas, ya artificial como en el *mien* de *mientras*. Eso indica por consiguiente que la frase música de cada uno termina en dicha primera sílaba; ¿pero qué frase puede ser esa, cuando lo más que hace es empezar allí mismo donde da fin?

J.—En efecto: no se concibe que haya frase musical en un verso con un solo acento y no más, cuando ese acento precisamente viene á afectar á su primera sílaba.

A.—Pues vea V. ahí ya una razon para no dar el nombre de verso al bisílabo de que se trata, debiendo V. agregarle ahora otra que no es menos decisiva, y es su completa falta de cadencia, pues mal puede tenerla con un solo acento, cuando esta exije por lo menos dos.

J.—En cuanto á eso, perdone V.: yo hallo alguna cadencia en esos versos, aunque amanerada y monótona, puesto que juegan de dos en dos sílabas el acento agudo y el grave, al menos en los cuatro primeros.

A.—Es verdad; mas para que eso suceda, necesita *siempre* cada uno de ellos el auxilio de otro ú otros que inmediatamente le sigan, y eso mismo le prueba á V. que el verso en cuestion no es tal verso, sino *hemistiquio*

---

(1) *En su ignorancia del arte filarmónico, tiene el jóven del diálogo que expresarse con vaguedad relativamente á este punto; y es preciso dejarle hablar asi pues, nada hará el autor con decirle lo que no ha de poder entender, sin saber antes en toda regla el valor de los signos músicos.*

del cuadrisílabo: es decir, *medio verso de cuatro sílabas*, puesto que solo juntándose dos de ellos, puede tener cada verso que resulte condiciones de cadencia en sí propio.

J.—Convengo con V. en que es así; pero entonces, ¿porqué ha escrito V. en ese seudometro la *Fábula* á que me he referido?

A.—Porque al cabo figura como verso en la Metrificacion castellana, y no debia yo desdeñarme de hacer lo que otros han hecho, no faltando como no faltan Poetas de gran nombradía, y muy merecida por cierto, que han recurrido á él en ciertos casos, aunque solo incidentalmente, como nuestro ZORRILLA, v. gr., cuando dice en *Un testigo de bronce*:

Párda ‘
Núbe ‘
Tárda ‘
Súbe.

Sin embargo, se cansa luego de él, como con menos justificado motivo le sucede otras veces al insigne Poeta de que se trata, cuando en ocasiones se entrega á su sistema de variar los metros segun su capricho le dicta; meda que se generalizó entre nosotros cuando nos invadió completamente la calentura del romanticismo. La escuela conocida con este nombre nos ha traido, á decir verdad, un gran número de cosas buenas; mas tambien nos las trajo muy malas, entre ellas una más que mediana perversion en ciertas ideas, un desden injustificable en lo que hace relacion á ciertas formas, y una muy regular anarquía en materia de versificacion. Por lo demás, volviendo al verso bisílabo, no ha sido usado generalmente por los Poetas que han echado mano de él, sino como *pié* puramente; y *pié* es solo si V. lo mira bien, y como tal lo volveré á citar cuando les llegue su turno á las *coplas* que se llaman de *pié quebrado*.

J.—Entonces no habrá en ese metro ni *sono-finales* ni *esdrújulos*.

A.—Puede haberlos si el Poeta se empeña en hacer pasar por verso al bisílabo; ¿pero qué diablos ha de poder hacer con una triste sílaba, único y pelado recurso que le ofrece el *sono-final*? Prorumpir á lo sumo en alguna exclamacion como esta:

¡Áy ‘
Dios!
¡Qué ‘
Tós!

ó dirigirse á un objeto cualquiera, tal, por ejemplo, como una campana y apostrofarla por este estilo:

Dín
Dàn,
Dín
Dòn:
Tál
És
Tú
Sòn.

J.—Dice V. bien: muy pobre cosa es eso; y aun así se necesita inventar una porcion de silencios falsos para hacer de cada monosílabo un menos que *Tom-Pouce* de verso. ¿Porqué no le hace V. creer un poco, recitando algun bisílabo esdrújulo? Tal vez con él pueda hacerse más.

A.—¡Ay amigo, y qué poco sabe V. que por alejarnos de Scila, vamos ahora á dar en Caríbdis! ¿De qué ha de poder servirnos el tal trisílabo esdrújulo (caso de haber tal verso, que no le hay), si las tres sílabas que nos presente no han de darnos completa una sola oracion, salvo cuando haciendo uso del verbo recurramos á los afijos? Solamente de esa manera podria v. gr., decirse:

Pégale,
Brígida:
Muéstrate
Rígida.

J.—Pues mire V., sin que yo le niegue que sea en efecto difícil *esdrujulear* en metro tan corto, creo al menos no haberme engañado al augurar que esas tres silabitas darian algo parecido á verso.

A.—Y versos hay efectivamente en esos cuatro cuasi-renglones; mas no *cuatro bisílabos esdrújulos*, como V. se está figurando, sino *dos pentasílabos de la misma clase*, segun tendré ocasion de demostrarle cuando lleguemos á esa otra especie de metro. Por lo demás, convenga V. conmigo en que solo el *bisílabo llano* se nos presta un poco hasta ahora á poder hacer algo con él, y aun así á costa de alguna *cacofonía*, tal como el *cómo comen* que verá V. en la segunda estrofa de mi tentativa de *Fábula*, ó de algun *ripio* tal como el *tacos* en que tropezara más adelante, con otras cosas por el estilo.

J.—Tal vez hubiera sido más acertado hacer jugar en ella el verso *llano* combinado con el *sono-final* á fin de hacerla un poco más variada. ¿Cabe eso en el verso bisílabo, merezca ó no merezca tal nombre?

A.—¿Pues no ha de caber? Oiga V.:

Múchos ‘
Gátos ‘
Tiéne ‘
Blás:
Péro ‘
Rátas,
Tiéne ‘
Más.

Esto, empero, es perder el tiempo entreteniéndonos en fruslerías; y así tenga V. la bondad de no hacerme nuevas preguntas en lo que á ese metro concierne, no sea que si imprimo este *Diálogo* (como sin duda lo imprimiré, pues nos lo está tomando un Taquígrafo), tire alguno de nuestros lectores esta MÉTRICA por la ventana, diciendo en seudo-versos bisílabos *llano-esdrújulo-sonofinales*:

Líbros ‘
Ùtiles ‘
Léo ‘
Yò:
Óbras ‘
Fútiles,
Éso ‘
Nò.

J.—Pues mire V.: á mí se me figura que si no hubiera de vez en cuando alguna que otra cosa ligerita en una materia tan árida y tan pesada como lo es esta, correría más riesgo aún el *Tratadito* que nos ocupa.

A.—*Tratadito* quería hacerlo yo; pero vino á ayudarme V., y me lo ha convertido en *Tratadazo*. —Pasemos al

VERSO TRISÍLABO.

J.—Muy bien venido sea ese verso, pues me suena á las mil maravillas, si es que está escrita en él, como creo, la *Fábula* de V. titulada LA MENDIGA Y LOS DOS NIÑOS, pág. 279.

A.—Aquí tendremos que hacer lo mismo que relativamente al anterior, para poder discurrir sobre él; es decir, trascribir el principio de la *Fábula*, marcando en cada verso los acentos y silencios que deben acompañarle, en el supuesto de que efectivamente sea cada uno tal verso:

Limósna ‘
Pedìa ‘
La póbre ‘
Marìa:
Limósna ‘
Buscàba,
Que nádie ‘
Le dàba... etc.

J.—Basta! no se moleste V. más. Con esos ocho solo hay suficiente para hacerme caer en la cuenta de que ninguno es verso propiamente tal, por no presentar ni uno solo de ellos los dos acentos acentos agudo y grave que por lo menos necesitaria para tener cadencia en sí propio. Sin embargo, como me suenan tan bien, creo que merecen la pena de examinar el compás que tienen:

Li | mósna ‘ Pe | dìa ‘ La | póbre ‘ Ma | rìa : Li | mósna ‘ Bus | càba ‘ Que | nádie ‘ Le | dàba.

Es el uniforme: ¿no es eso?

A.—El uniforme es y á dobles tiempos, como sabe V. que debe serlo siempre; y claro está que siendo el mismo que antes, no está en él ni puede estarlo el secreto del buen efecto que á V. le producen, sino en caer todos los acentos de ese trozo de tres en tres sílabas, cosa harto más grata al oido que el escucharlos de dos en dos. Ahora se esfuerza la voz en su correspondiente silaba acentuada, dejando de hacerlo en las dos que la siguen sin acento, mientras antes recaia el esfuerzo en una sílaba sí y otra no, y esto era de suyo más cansado, así como tambien más monótono. Dejando, empero, á un lado esta clase de reflexiones, por excusarlas el oido mismo, diré á V. que los versos de que ahora se trata, no son tales versos por sí, sino *semi-versos seisilabos*, pudiendo como puede formarse un solo verso con cada dos, en cuyo caso habrán de omitirse los silencios de los impares, no exigidos por la cadencia, aunque dejándolos siempre en los pares, por exigirlo esta en todos ellos, y porque todo final de verso lo pide así generalmente hablando, aunque la Ortografía no lo requiera.

J.—En ese caso, lo que se hará es esto:

Limósna pedia ‘
La póbre Maria,
Limósna buscába ‘
Que nádie le dába:

y el compás será siempre el mismo, no pudiendo como no puede influir en la alteracion de su marcha la omision de silencios tan rápidos como los omitidos, y que antes se verificaban á expensas de otra ú otras sílabas inmediatas.

Li | mósnaPe | dia ‘ La | póbreMa | ria , Li | mósnaBus— cába ‘ Que | nádiele | dába.

A.—Veo que no ha perdido V. rípio, como suele vulgarmente decirse, en lo que hasta aquí le he explicado, y me alegro mucho de ello. Entretanto, es preciso que V. tenga ahora presente una cosa, y es, que en el trisílabo que nos ocupa, puede haber no ya un solo acento como en los que acabamos de examinar, sino dos, uno á continuacion de otro, y en ese caso podrá ser ya verso por sí ó sin auxilio de otro que le siga, en razon á la cadencia, aunque breve, que encerrará dentro de sí propio.

J.—¿Cómo es eso?

A —Oiga V. este ejemplo, y véalo escrito tambien:

¡Áy pádres!
¡Áy tìo!
¡Qué nòche!
¡Qué frìo!

J—En efecto! Aquí juegan dentro de cada verso el acento agudo y el grave; y como á eso se agrega el silencio que ha de hacerse al final necesariamente, por exigirlo así la exclamacion, claro está que hay cadencia en cada uno de ellos, sin necesitar de otro ú otros.

A.—Y tambien tienen frase música, pues donde quiera que haya dos sílabas, de las cuales sea acentuada la segunda, existen naturalmente términos hábiles para que esa frase aunque rápida, tenga su comienzo en la una y venga á terminar en la otra.

J.—Y el compás de esos versos ¿cuál es?

A.—El mismísimo que era antes. ¿No sabe V. ya por lo anteriormente

explicado, que cuando hay dos acentos conjuntos y distintos, es el grave el que generalmente prepondera en lo relativo al golpeo, si la detencion que se hace en el agudo no es tal que exija necesariamente emplear en él un tiempo sencillo?

J.—Ya lo recuerdo; y en consecuencia, deberé yo distribuir esos últimos versos en los términos siguientes:

¡Áy | pàdres! Áy | tìo! ¡Qué | nòche! ¡Qué | frio!

A.—Así es; y por esa razon se combinan perfectamente, dentro del mismo compás uniforme, el trisílabo de dos acentos con el que tiene solamente uno, como sucede en este otro ejemplo:

¿Quién llàma?
Ciriàco.
¿Qué pìde?
Tabàco.

J.—En efecto, no suena eso mal; mas veo que el tal verso trisílabo no pasa nunca de ser un mero juguete como el de dos, aunque algo más apropósito para decir algo con él, porque el cabo una sílaba más es tambien un recurso más, aunque muy pobre seguramente.

A.—Y aun así se irá al diantre ese recurso, si en lugar del trisílabo *llano*, se emplea solo el *sono-final*, pues entonces vendremos á hallarnos en el mismo apuro que antes, no pudiendo decirse con él sino algo por este estilo:

¿Qué tàl,
Belèn?
Ni màl,
Ni bièn.

¿Y tú,
Pascuàl?
Ni bièn,
Ni màl.

J.—Valientes bobos parecen ser esos que tal preguntan y tal responden; pero me ocurre una cosa ahora. ¿No le parece á V. que pertenecen á esa misma clase de versos los pretendidos bisílabos *sono-finales* de la *tos* y de la *campana*?

A.—Si señor; y tanto es así, que ganarán no poco los impares (si es que tratándose de fruslerias pueden estas ganar nada nunca) en emanciparse de la coma métrica que no se puso allí sino con el solo objeto de hacerlos pasar por tales versos bisílabos, siendo más natural en consecuencia recitarlos del modo siguiente:

¡Áy Diòs!
¡Qué tòs!

—

Dín dán,
Dín dòn;
Tál ès '
Tú sòn.

J.—En efecto: de esa manera tienen ya traza de asemejarse á alguna cosa parecida á verso.

A.—Pero aun así no es fácil darles siempre ni aun esa pobre calificacion, no cabiendo como no cabe hacerlos esdrújulos siempre, ni combinarlos en su consecuencia con los *llanos* y *sono-finales*, sino en sitios determiuados. Este acepta sin dificultad la siguiente combinacion:

En bósque '
Do múnca '
Penétra '
La lúz,
Estiénde '
La nòche '
Su tríste '
Capúz;

pero ya no le sucede lo mismo en esta otra, donde el esdrújulo entra tambien con ellos, viniendo esto á probar nuevamente que el trisílabo no es verso sino *mero hemistiquio del seisilabo*, pues todo verso propiamente dicho debe poder ser *esdrújulo* en todo sitio impar de toda estrofa cuyo número de versos sea par, sin degenerar en otro distinto al unirse con el que le siga:

En nóche '
Cubiérta '
De lóbrego
Capúz,

Hirióme '
Del ràyo '
Tristísima
La lùz.

J.—Mal suena eso efectivamente. Y en sitio par ¿sonaria bien el esdrújulo de que se trata?

A.—Sin duda; ó sinó, escuche V. estos otros aspirantes á versos:

En nóche '
Cubièrta '
De négro,
Capúz,
De tríste '
Relàmpago '
Cegóme '
La lùz.

J —¿En efecto: ya aquí no disuena que el sexto de esos versos sea esdrújulo, siendo así que antes disonaba que lo fueran el tercero y el sétimo.

A.—¿Y porqué no disuena ahora? Porque todos esos trisílabos no lo son en realidad, sino *puros hemistiquios del seisilabo*, toda vez que de cada dos se puede hacer uno solamente, destruyendo los silencios forzados donde no deba realmente haberlos, como lo verá V. ahora:

En nóche cubièrta '
De négro capúz,
De tríste relàmpago '
Cegóme la lùz.

J. Y bien!

A.—Y bien! ¿Qué es lo que resulta de esa trasformacion? Que todos esos cuatro *seisilabos* tienen siempre *en la quinta silaba* la conclusion de su *frase música*, como deben tenerla realmente sin distincion entre los que de ellos sean *llanos, sono-finales* ó *esdrújulos*, y por eso no rechaza el oido que los combinemos así.

J.—Enhorabuena pero tambien podrá hacerse ;trasformacion análoga con los versos del ejemplo anterior, y no creo yo que por eso hayan de sonar mejor que antes; ó sinó, vamos á la prueba:

En nóche cubièrta '
De lóbrego capúz,
Hirióme del ráyo '
Tristísima la lúz.

A.—Y dice V. perfectamiente bien; ¿pero porqué persiste el oido en rechazar esa estrofa siempre, escríbase del módo que se quiera? Porque los nuevos versos que resultan de la trasformacion que V. hace, no tienen todos su frase música terminada en una misma sílaba, puesto que esta es la *quinta* en los versos primero y tercero, siendo la *sexta* en el segundo y cuarto. No son, pues, ni sueñan en ser *seisílabos* todos esos versos, sino solamente los nones; resultando *eptasílabos* los pares, lo cual no sucede en los otros que han sido objeto de igual trasformacion, toda vez que todos ellos son *seisílabos*, sin esa mezcla que es precisamente lo que siempre ofende al oido en la estrofa de que se trata.

J.—Esa debe de ser en efecto la razon de sonar siempre mal el conjunto de esos malhadados versos, ya se haga uno de cada dos, ya se consideren aislados; ¿pero no hay casos en que suena bien la mezcla de unos versos con otros, aunque su respectiva frase música no termine en la misma sílaba?

A.—Sí los hay; y V. verá luego cuándo puede eso verificarse. Por ahora bástele á V. saber que es cosa delicada y muchísimo eso de meterse á casar versos que sean de distinta especie, por más que haya casamenteros que los junten, confundan y barajen de la manera más lastimosa, armando á veces un baturrillo que ni el diablo puede con él. Volviendo, empero, á lo en que ahora estamos, quede sentado que aun cuando el trisílabo tiene á veces condiciones de verso que puede sonar por sí solo, sobre todo teniendo dos acentos, no es sino *medio verso seisílabo* en la mayor parte de los casos, constituyendo en su consecuencia una especie de término medio entre lo que es verso y no lo es, á la manera que la penumbra es una cosa como entre sombra y luz, ó el crepúsculo otra cosa indefinible, sobre todo en aquellos momentos en que ni es de noche ni es de dia. Adelantemos, pues, un paso más en busca de la luz que nos falta, y veamos si nos es posible dar con ella en el

VERSO CUADRISÍLABO.

J.—El caso es que no recuerdo ahora si tiene V. alguna *Fabulilla* escrita n esa especie de verso.

A.—Hay una que está escrita en él, y su título es LA JUSTICIA DE SANCHO, página 256; pero debiendo proceder con método en el análisis de la Versificacion, no citaré su primera estrofa, como lo he hecho en los metros anteriores, al dar á V. un primer ejemplo de lo que es el verso en cuestion, sino que elegiré el que yo crea más apropósito para mi objeto.

J.—Y aun yo mismo lo puedo elegir, puesto que V. me ha dicho hace poco que el llamado verso bisílabo no es tal verso en realidad, sino *hemistiquio del cuadrisílabo.*

A.—Y lo es efectivamente, cuando este consta de dos acentos colocados respectivamente sobre sus sílabas primera y tercera. No me parece, pues, del todo mal comenzar á hablar de ese verso, acentuándolo de ese modo, y por lo tanto ahí vá ese ejemplito:

CUADRISÍLABOS DE DOS ACENTOS, UNO EN PRIMERA Y OTRO EN TERCERA SÍLABA.

Cuátro còsas ‘
Tiéne Blàsa:
Hórno, vìña,
Huérto, càsa.

J.—Ya lo veo, y veo tambien que pueden sin dificultad reducirse á los mismos cuatro renglones los que antes eran ocho en este otro ejemplo, suprimiendo las comas métricas de los impares:

¿Cómo vìve ‘
Górdo Pàco,
Miéntras Róque ‘
Se hálla flàco?

Por lo demás, jugando en cada uno de esos versos los dos acentos agudo y grave, y siguiendo despues silencio á este, claro está que debo considerarlos como dotados de cadencia en sí propios.

A.—Hé aquí, pues, una razon ya para poder denominarlos versos, siquiera tenga mucho de monótona la cadencia á que V. se refiere, por lo mismo de verificarse de dos en dos sílabas el ascenso y descenso de voz, sin variedad de ninguna especie.

J.—¿Y á qué compás deberé llevar los de esa nueva estrofilla que ha elegido V. ahora para ejemplo?

A.—Los dos primeros á compás simétrico, por no haber en ellos silencio sino despues del segundo pié, y por no ser las dos sílabas del pié an-

terior de tal índole que exijan tiempo doble; pero ya no sucede lo mismo en los otros dos versos de la estrofa, puesto que sigue á cada pié bisílabo el silencio indicado por su respectiva coma ortográfica, la cual debe marcarse al recitar ese ejemplo, aunque en otros casos no se haga siempre así, siendo en su consecuencia *uniforme* el compás á que han de llevarse, como lo indica esta distribucion en que dicho compás es *mixto* con relacion á la estrofa entera:

s s
Cuátro | *còsas* ' | *Tiène* | *Blàsa:* | *Hórno*, | *viña*, | *Huérto* | *càsa.*

J.—Enhorabuena; pero dígame V.: cuando ese verso lleva dos acentos, ¿deberán estos afectar forzosamente á su primera y tercera sílaba?

A.—Así al menos conviene que sea para que suena un poco tal cual, pues cuando se acentúa en las dos de enmedio, resulta duro y desapacible, como sucede en este otro ejemplo, compuesto de

CUATRISÍLABOS DE DOS ACENTOS, UNO EN SEGUNDA Y OTRO EN TERCERA SÍLABA.

De aquél mònte '
Y aquél risco '
Raudál pùro '
Brotár mìro.

J.—Durillo es eso efectivamente.

A.—Y aun por eso debe evitarse hacer uso de tales versos cuantas veces sea posible, sabiendo V. como sabe ya el mal efecto del pié monosílabo que necesariamente ha de resultar de esos dos acentos conjuntos, siempre que haya de marcarse el primero con la inflexion que ordinariamente exijen las voces sono-finales, sobre todo cuando terminan en letra consonante, y les sigue en la voz inmediata otra consonante tambien, todo ello precisamente cuando va á terminar la *frase música,* que es donde más suele ofender al oido el pié compuesto de una sola sílaba.

J.—Ya lo recuerdo por aquello de

Contempla de María el dolor santo,

donde hizo V. una distribucion que me podrá servir de norma ahora para el compás de esos otros versos, en lo que atañe al pié monosílabo:

s s s s
Dea | quél | mònte ' Ya | quél | rìsco, Rau | dál | pùro ' Bro | tár | mìro.

A.—Pues vea V. ahora lo que son las cosas. Siendo duros como son esos versos por tener dos acentos conjuntos, uno y otro predominantes para la formacion del compás, ya no lo son los de este otro ejemplo, compuesto todo él nada menos que de

CUADRISÍLABOS DE TRES ACENTOS SEGUIDOS.

¡Áy què mòzos!
¡Áy què vièjos!
¡Áy què gèntes!
¡Áy què tièmpos!

J.—Y es verdad! suenan bastante bien.

A.—¿Y porqué? Porque su acento segundo cae muy rápido sobre el tercero, no formando en su consecuencia el consabido pié monosílabo que tan ingratamente nos suena, sino sirviendo de remate al pié iniciado por el acento anterior:

s s s s
¡Áy què | mòzos! | ¡Áy què | vièjos! | ¡Áy què | gèntes¡ | Áy qué | tièmpos!

Por lo demás, tambien puede ocurrir que existiendo tres acentos conjuntos, resulte duro el verso cuadrisílabo, como sucede en los cuatro siguientes:

¿Tú sér tònta?
¿Tú sér fèa?
¿Quién tál dìce?
¿Quién tál suèña?;

pero eso consiste precisamente en que si esos acentos se marcan como es debido, constituyen un pié monosílabo cada uno de los dos primeros, siendo doble en su consecuencia el motivo del desagrado que nos hacen experimentar, tratándose de un verso tan corto:

s s s s
¿Tú | sér | tònta? | Tú | sér | fèa? etc.

Otras observaciones podria yo añadir sobre ese mismo particular; per

las dejo para cuando vengamos á versos mas largos; y por lo tanto pasaré á hablar ahora de lo último que dice relacion á la especie de verso que nos ocupa, ó sea de los

CUADRISÍLABOS DE UN SOLO ACENTO.

J.—Ese acento (claro es) siendo único, habrá de estar en la tercera sílaba, la cual debe llevarlo siempre en el metro á que nos referimos, por terminar en él su frase música.

A.—Dice V. bien, y asi lo prueban los cuatro versecillos siguientes:

A Períco ‘
Los ladrónes,
Le robáron ‘
Los calzónes.

J.—¡Vaya un ejemplo el que cita V!

A.—¿No le gusta á V. en tono de broma? Pues entonces, ahí vá otro sério:

A los ríos ‘
Y a los máres,
Contaréles ‘
Mis pesáres.

J.—Eso es ya otra cosa.

A.—De todo ha de haber algun ejemplito, como V. mismo ha dicho poco ha.

J.—Es verdad; y en su consecuencia, digo ahora que acepto los dos. ¿A qué compás deberé llevarlos?

A.—Si atiende V. á ese único acento que figura en sentido ortográfico, claro está que deberá hacerlo al uniforme, dividiéndolos en piés cuadrisílabos, aunque con silencio intermedio, pues ya sabe V. que lo admiten:

Alos | ríos ‘ Yalos | máres, Conta | réles ‘ Mispe | sáres.

J.—En tal caso carecerán esos versos de cadencia, aisladamente considerados, por ser todos sus acentos agudos.

A.—Pero la tendrán repartida en la totalidad de la estrofa, por ser más altos el primero y el tercero, y más bajos el segundo y el cuarto, como podrá observarlo quien quiera que los recite, á poco que se escuche á sí propio.

J.—Para mí no tiene eso duda; ¿pero á qué viene eso de decir que su

compás será el uniforme, si me atengo al solo acento ortográfico? ¿Puedo hacer otra cosa por ventura?

A.—Si señor: puede V. acentuar en sentido agudo, muy suavemente por de contado, la primera sílaba de cada uno de esos versos, y eso convertirá en acento grave el ortográfico que ahora no lo es, produciendo el efecto de darles cadencia en sí propios, mas el de convertir en simétrico el compás que antes era uniforme:

À Perico ‘
Lòs ladrònes ‘
Lè robàron
Lòs calzònes.

J.—Eso es volver V. al acento á que dá el nombre de *artificial*, aunque realmente no lo sea; pero yo no lo encuentro necesario en el ejemplo á que V. se refiere.

A.—Ni tampoco lo es en el otro; pero así se recitan no obstante los cuadrisílabos de un solo acento cuando alternan con los de dos en la primera y tercera sílaba; ó díganlo sinó los versos siguientes, tomados de una Fábula de Iriarte:

Fué sacàndo ‘
Dòña Urràca ‘
Úna lìga ‘
Còloràda,
Ún tontìllo ‘
Dè casàca,
Úna hebìlla,
Dós medàllas,

. . . .

Y ótras mùchas
Zàrandàjas.

J.—En efecto: no puede dudarse que existe ese acento suavísimo, ó que al menos puede marcarse con un esfuerzo apenas perceptible, en las sílabas inacentuadas sobre las cuales figura el punto.

A.—Y aun por eso puede la Música explotar ese acento artificial, ni más ni menos que el ortográfico, cuando se presenta en los versos, *con tal que estos se hallen acentuados constantemente en las mismas sílabas* (1), y con

(1) *Tal es la regla general á que debe atenerse el Poeta cuando destina sus versos á ser cantados, pues aunque hay excepciones de eso, lo más se-*

tal que reunan además otros requisitos ó condiciones en la construccion material de sus diferentes estrofas, respecto á colocar en ciertos sitios más bien que en otros los esdrújulos y sono-finales.

J.—¿Y qué sitios deben ser esos?

A.—Poco á poco se irá explicando todo. Ahora debemos pasar á solventar una cuestion, y es esta:

EL VERSO CUADRISÍLABO, ¿ES VERSO QUE MEREZCA REALMENTE TAL NOMBRE?

J.—Si me permite V. adelantar mi opinion respecto á ese punto, le diré á V. que á mí tal me suena, aunque monótono como V. ha dicho.

A.—Y monótono es sin duda alguna; pero dejando aparte ese vicio, es efectivamente tal verso, y lo es por las razones siguientes:

1.ª Por tener *frase música*, la cual, aunque realmente exígua por cons-

---

guro es atenerse á una acentuacion siempre fija. *El acento le sirve de guia al Músico para arreglar á él sus partes de compás respectivas ; y como estas tienen en su arte una correspondencia y un giro marcadísimos y de que no le es posible prescindir, sobre todo en aquellos aires que son muy marcados tambien, necesita que todas las estrofas de una composicion poética, tengan siempre la misma acentuacion, especialmente* en los sitios predominantes, *sopena de tener que inventar un canto nuevo para cada estrofa, si no se ajustan todas al aire y al compás métrico de la primera; ó sopena de haber de falsearse los acentos de las que discrepen de ella, cuando hayan de cantarse todas sin distincion como la elegida por tipo para la expresion musical. Esa acentuacion siempre fija es indudablemente una gran traba; pero no hay* versos músicos *sin ella en la estricta acepcion de la palabra, bien que los pueda haber en el sentido de ser el verso* canto de por sí, *independientemente de la Música que les añada al* Arte filarmónico· *Este pide a la Versificacion que se le someta constantemente, cuando quiera que reclame su auxilio; y solamente cuando prescinda de él, puede hacer gala de su compás* vário, *sobre todo en el* endecasílabo, *donde el Poeta puede sentir, narrar y describir juntamente, muy superior en esto al Profesor músico, cuyo arte se limita par lo comun al puro sentimiento y nada más.*

tar de tres sílabas solas, es sin embargo marcada ya, y ofrece además al Poeta más recursos que el verso trisílabo, cuya frase consta solo de dos.

2.ª Por tener *condiciones de cadencia en sí propio*, bien que pesada por otra parte, en razon á admitir dos acentos, aun cuando solo figure uno bajo el punto de vista ortográfico.

3.ª y última. Por poder ser *esdrújulo* en cualquier sitio de una estancia ó estrofa dada, y señaladamente *en sitio impar*, sin que llegue á perder por eso su carácter de cuadrisílabo, lo cual ya ha visto V. que no sucede en el verso de solas tres sílabas.

Hemos pasado, pues, de la aurora á ver un primer rayo de sol; pero este nos muestra solo una pequeña parte de su disco, para luego ir enseñándonosla mayor á medida que vengan versos más numerosos respectivamente.

J.—Entretanto V. no me ha dado ejemplo alguno con que corroborar que el cuadrisílabo puede ser esdrújulo, sin degenerar de su índole, aun cuando se halle en sitios impares.

A.—Lo verá V. demostrado luego en alguna de las

COMBINACIONES MÉTRICAS DEL VERSO CUADRISÍLABO.

J.—Muy pobres, si no me equivoco, tienen que ser esas combinaciones.

A.—Sin embargo, cabe ya en él hacer algo más que en los otros explicados anteriormente. Ni el bisílabo ni el trisílabo son apropósito para asonantarse sino á lo más de cuatro en cuatro versos, mientras el cuadrisílabo puede hacerlo de dos en dos, aunque siempre con cierta monotonía, atendida la alguna mayor distancia que media entre las respectivas frases músicas que en él hayan de relacionarse por medio de la *semi-rima*. No le citaré á V. ahora todas las varias combinaciones que puede recibir el tal verso, ora *rimándolo*, ora *semi-rimándolo*; pero sí le hablaré de algunas, ya para acabar de demostrar que efectivamente lo es, ya para acostumbrar á V. poco á poco al tecnicismo de la Versificacion. En consecuencia, atendiendo solo á ese doble y útil objeto, limitaréme á decir á V. que aunque pobres como el verso lo es, pueden hacerse con el cuadrisílabo *pareados*, *tercetos*, *redondillas* y *redondelas* en lo que á la consonancia concierne, y *cuartetas* en cuanto á la *asonancia*, haciendo dar con esta á su vez su primer vagido al *Romance*, y pudiendo producir con aquella alguna que otra composicion que pueda llamarse *Letrilla*.

J.—Denominaciones son esas, de las cuales he oido las más; pero no sé á qué atenerme en algunas, al menos de un modo preciso.

A.—Ni eso es fácil á decir verdad, pues para gobierno de V., no se han fijado aun entre nosotros ni el tecnicísmo ni el lenguaje métrico, y así es que todos los dias se suele confundir, por ejemplo, la *cuarteta* con la *redondilla*. Yo me atendré á lo más recibido, y cuando vea alguna combinacion que carezca de nombre propio, y sea conveniente que lo tenga, le pondré el que me parezca mejor, para que así podamos entendernos sin rodeos ni divagaciones.

J.—Me parece muy bien, y por lo tanto, sírvase V. decirme ante todo qué es lo que entiende por *pareado*.

A.—*El conjunto de dos versos de una misma especie, consonantes el uno y el otro*, como lo son estos cuadrisílabos, donde lo mismo que en los demás que sigan, omitiré todo signo métrico que no sea puramente ortográfico, por no necesitar V. ya lo que en el verso que nos ocupa puede dar por sobretendido:

¡Ay qué pito
Tan bonito!

J.—Y por *terceto* ¿qué entiende V?

A.—*El conjunto ó reunion de tres versos, de igual especie por de contado* (y entiéndalo V. siempre así, mientras yo no diga otra cosa), *de los cuales riman entre sí el primero y el tercero, quedando sin rimar el segundo*, como v. gr.:

Cuando sudes,
No te mojes
Ni desnudes.

Tal es la manera comun de construir el terceto; pero debo advertir á V. *que a veces tiene otra combinacion, consistente en dejar libre el primer verso, haciendo pareados los otros*. En ese caso le llamaremos *terceto apareado*, como lo es el que constituye el siguiente refran, muy apropósito para citado en la combinacion que nos ocupa, pues solo para algun dicho suelto puede el terceto ser empleado tratándose del verso cuadrisílabo:

Al amigo
Y al caballo,
No cansallo.

J.—Y *redondilla.*, ¿qué viene á ser?

A.—*Una combinacion de cuatro versos, en la cual riman ordinariamente el primero con el cuarto y el segundo con el tercero.* Tal es esta que V. va á oir:

Tus querellas
Y tus iras,
Son mentiras
Todas ellas.

Y he dicho á V. que eso es lo ordinario, pues tal suele ser comunmente la combinacion á que aludo; pero á veces conciertan en ella *el primer verso con el tercero, y el segundo con el cuarto*; y en tal caso resultará la que para diferenciarla de la anterior llamaremos *redondilla cruzada*, como lo es esta, modificacion pura de la que V. ha oido más arriba:

Esas iras
Y querellas,
Son mentiras
Todas ellas.

J.—¿Y á qué llama V. *redondela*?

A.—Ese es nombre de mi invencion, y me propongo significar con él *toda combinacion de cuatro versos en que sean consonantes el segundo y el cuarto, y el primero y tercero libres,* como aquellos que V. sabe ya:

A los rios
Y á los mares,
Contaréles
Mis pesares.

J.—Me gustan más esas combinaciones de cuatro versos, que no las de dos y de tres.

A.—Y es natural, porque al fin y al cabo cuatro versos pueden formar cláusula métrica propiamente dicha, aunque tengan tan pocas sílabas, mientras el pareado asemeja ser como media cláusula no más, en la mayor parte de los casos, faltándole á su vez al terceto algo que sirva como para complementarle: hablo siempre de versos cortos. ¿Porqué cree V., sinó, que se ha dado el nombre de *redondilla* á las dos primeras combinaciones de cua-

tro versos que acabo de esplicar hace poco? Porque en ellas hay ya términos hábiles para redondear un pensamiento, como suele vulgarmente decirse, y para redondear asimismo la consonancia que juega en ella, no menos que la total evolucion ó giro que al recitarla puede hacer la voz en sus varios ascensos y descensos, dejando satisfecho al oido con lo que la cláusula canta, así como á la inteligencia con lo poco (que poco ha de ser) que esos cuatro versos le digan. Lo mismo digo de la *redondela.*

J.—Entretanto continúo en mi duda respecto á que sea posible que éntre el esdrújulo en el cuadrisílabo, sin hacerle degenerar de su especie, sea cualquiera el sitio que ocupe. ¿No tiene V. á mano alguna redondillita con que poder demostrarme eso?

A.—Difícil es darle gusto á V., tratándose de un verso tan exíguo, pues no se acoplan en él así como así esdrújulos que sean consonantes; pero en fin, valga lo que valga, ahí tiene V. esa que me ocurre, *cruzadita* como verá, ya que V. en tal cruz me pone:

Hay un Físico
Muy enfático,
Medio tísico,
Medio asmático.

J.—Por poco que valgan esos versos, bastan para inclinarme á creer que lo son realmente todos ellos, y no puros hemistiquios de otros; pero aun no estoy convencido enteramente.

A.—Luego lo quedará V. del todo. Ahora debo aprovechar la ocasion que los tales esdrújulos me ofrecen para hacer una observacion importantísima. Aun cuando en toda clase de versos puedan ser estos sin dificultad *llanos, esdrújulos ó sono-finales*, eso se entiende en el solo sentido de poderse probar de ese modo que pertenecen á una misma especie los que tienen en una misma sílaba la conclusion de su frase música, y que en efecto suenan materialmente como tales versos donde lo es el *sono-final*, es decir, en su acento último; mas no por eso ha de creer V. que sea indiferente emplear unos ú otros indistintamente. Versos hay, como el endecasílabo, cuya gravedad no permite mezcla alguna en ese sentido, sino en casos excepcionales, y versos tales como el octosílabo que en esto son más anchos de manga, como á su debido tiempo veremos. Limitándome ahora á los más cortos, y entre ellos al cuadrisílabo, diré á V. que la mezcla en cuestion solo la admiten con ciertas condiciones, pues el *sono-final*, por

ejemplo, produce en ellos muy mal efecto cuando cae en los sitios nones de todas las estrofas ó estancias regulares, cuyo número de versos sea par, cuando alterna con los acentuados en su última ó penúltima sílaba, sucediendo lo contrario al esdrújulo, el cual no estando mal en los pares, sienta mejor en los sitios nones, sobre todo precediéndole llanos. La razon de eso es esencialmente música; mas yo no puedo explicársela á V. en términos que pueda comprenderme, no sabiendo como no sabe ciertos secretos relacionados con el Arte filarmónico. Así pues, en defecto de eso, apelaré como en otras ocasiones á su buen oido de V., y V. decidirá en consecuencia: Hé aquí una redondilla cruzada, en que entran llanos y sono-finales, los primeros en sitio non, y los segundos en sitio par:

Amoríos
Y ambicion,
Desvaríos
Siempre son.

¿Qué tal le suena á V? ¿le es aceptable?

J.—No me disgusta, si he de decir verdad, en cuanto lo consiente la índole del metro que nos ocupa.

A.—¿Y trocando los sitios de este modo?

Ambicion
Y amoríos,
Siempre son
Desvaríos.

J.—Eso me suena ya bastante mal.

A.—Pues vea V. entonces cómo es cierto que todo verso sono-final prefiere los sitios pares á los impares para producir buen efecto, en todas las estancias ó estrofas cuyo número de versos es par. Lo mismo verá V. en casi todas las demás especies de versos, salvo solo en el octosílabo; pero vengamos ahora al esdrújulo. A este le sucede al revés, sin que por eso rechace el sitio par, como lo advertirá V. ahora en la siguiente estrofa de *Letrilla*, género dè composicion que exije siempre acentuacion fija (con inclusion de la artificial, ó que yo denomino así) cuando su destino es el canto propiamente dicho, y en que hace siempre muy buen efecto el juego de las voces llanas, esdrújulas y sono-finales; á condicion empero

de que estas últimas estén siempre en algun sitio par, sobre todo cuando terminan ya el inciso, ya el periodo, ya la cláusula métrica:

Avecilla
Que ama y siente,
Busca un álamo
Para sí:
Y á la orilla
De la fuente,
Dulce tálamo
Tiene allí.

J.—Eso sí que me convence ahora de que el cuadrisílabo esdrújulo es verso y no hemistiquio de verso, como lo era aquel trisílabo tambien esdrújulo, colocado en sitios análogos. Muy buen efecto hace esa estrofa, en cuanto puede buenamente hacerlo en Versificacion tan reducida.

A.—Ya, pues, que he dado á V. una idea de cómo la *Letrilla* comienza á asegurarse en el cuadrisílabo, dejaremos para otros metros más apropósito la explicacion de lo que es *quintilla*, *décima*, *octava*, etc. etc., combinaciones todas basadas en la correspondencia de rimas, y que en verso tan corto como ese difícilmente pueden tener lugar. En su consecuencia, vengamos á ver ahora cómo el *Romance* viene á hacer otro tanto en él, aunque muy pobremente en verdad; y tanto, que nunca con más razon que en tal verso se le puede titular *Romancillo*.

J.—Me parece perfectamente; pero V. por lo visto se olvida de la *cuarteta* no definida aun.

A.—Esperaba para definirla esta ocasion como más oportuna, siendo ya esa una combinacion que está basada no en la *consonancia* como las dichas anteriormente, sino en la pura y mera *asonancia*. Yo sé que eso lo sabe V., como sabe otras muchas cosas que me obliga á explicar sin necesitarlo; pero en fin, V. se hace el sueco aparentando ignorarlo todo, y á eso no corresponde por mi parte sino solo *dejarme ir*, como dicen los andaluces.

J.—Al grano. ¿Qué es *cuarteta*?

A.—*Una combinacion de cuatro versos en que son asonantes los pares y los impares completamente libres*, como esta que V. ya ha oido en el verso que nos ocupa, y cuya asonancia es en *eo*:

¡Ay qué mozos!
¡Ay qué viejos!
¡Ay qué gentes!
¡Ay qué tiempos!

Eso no quita que alguna vez concierten tambien los versos nones en otra asonancia distinta de la de los pares; pero esa que podemos llamar *cuarteta de doble asonante,* es muy excepcional en castellano, y aun así parece más bien hija de la incuria ó descuido, que no de la intencion del Poeta. Sin embargo, bien puede este querer probar de ese modo su destreza ó facilidad como Versificador, ó tratar de producir un doble efecto con esa asonancia cruzada, sobre todo en ciertas especies de verso. No es para ello el más apropósito el cuadrisílabo que nos ocupa; pero pondré un ejemplito de eso, cruzando nna asonancia en *ae* con otra en *ee,* para que V. sepa á qué atenerse en lo tocante á ese particular:

No te embarques,
Si es que puedes,
Ni los mártes,
Ni los viernes.

J.—Y lo mismo podria cruzarse esa asonancia, invirtiendo así la cuarteta:

Si es que puedes,
No te embarques,
Ni los viernes,
Ni los mártes.

El autor de esa profunda sentencia debió de marearse sin duda en alguno de esos dos dias, naufragando tal vez al otro, y por eso los desacreditó. Veo ya lo que es la cuarteta, tanto en uno como en otro concepto, y veo tambien que no me suena tan agradablemente como la *redondilla* ó la *redondela,* cuya base es la *consonancia.*

A.—Así tiene que suceder naturalmente por la misma índole de esta; pero aun hay otra consideracion en contra de la *asonancia* cuando se trata del cuadrisílabo, y es el escaso número de sílabas que media de un asonante á otro, cosa que desfavorece á este mucho, cuando por el contrario no se opone á la índole del consonante, como ya ha visto V. que sucede aun en el mismo verso trisílabo. Sin embargo, aun con ese defecto, suelen

nuestros Poetas preferir la asonancia para el cuadrisílabo, por la mayor facilidad que ofrece para poder hacer algo con él, y de aquí que para cada composicion en versos cuadrisílabos rimados, considerados como tales versos y no como *quebrados* puramente, haya diez por ejemplo ó doce desempeñadas en *Romancillo*. Tal es la razon porque yo, el último de todos los Versificadores, me he acogido á él en mi pobre Justicia de Sancho, cuyas dos primeras estrofas son estas, siguiendo las demás constantemente con la misma asonancia en *aa*.

Leche pura
De la Alcarria
Un Lechero
Voceaba.
A las voces
Bajó Paca
A la puerta
De su casa.

J.—Entonces el *Romance* castellano que nombra V. aquí en diminutivo por lo mismo de ser tan cortos esos versos, es pura y sencillamente *una série ó continuacion de cuartetas relacionadas todas entre sí por una misma asonancia.*

A.—Así al menos se debe definir cuando se divide en estrofas todas ellas de cuatro versos, que es lo que á mí me parece mejor; mas sin embargo no entra eso en la esencia de la composicion de que se trata, pudiendo como puede escribirse sin esa division rigorosa, empleando en su lugar *cláusulas métricas de diversa y variada extension, aunque concertando siempre los versos pares en una misma asonancia desde el principio hasta el fin.*

J.—Una cosa observo yo ahora en la segunda estrofa de arriba, y es un verso que dice *Bajó Paca*, nada aceptable como V. mismo ha dicho, por sus dos acentos conjuntos donde termina la frase música.

A.—Cria cuervos y te sacarán los ojos. Dice V. bien: ese verso es malo, y no es eso lo peor, sino que no es el único que adolece de igual defecto; pero tales solemos ser los hombres, sobre todo cuando nos echamos á preceptistas ó consejeros: decimos *haced esto ó lo otro*, ó *evitad eso ó lo de más allá*, y luego viene el caso en que debemos hacer ó evitar eso mismo que encargamos á los demás, y ni lo hacemos ni lo evitamos. A eso aludio Ercilla cuando dijo (y advierto á V. que le cito de memoria, por si incurro en alguna inexactitud):

¡Qué bien se dan consejos y lecciones
Lejos de los peligros y ocasiones!;

pero no obstante, aténgase V. no á lo malo que en mis cosas encuentre, sino á lo que en mis consejos le digo, los cuales, por poco que valgan, valdrán siempre más que mis versos, como vale más que sus obras la moral que aun los más pecadores procuran inculcar á sus hijos. Por lo demás, explicado ya todo lo concerniente al cuadrisílabo considerado *como verso entero*, no como verso de *pié quebrado* cuyo exámen no es de este lugar, é indicadas las principales combinaciones métricas que, aunque no sin trabajo todas, pueden tener lugar en él, concluiremos este capítulo, citando yo unos versos de nuestro insigne Poeta Espronceda, con el fin de hacerle á V. olvidar el mal efecto de los de mi *Fábula*. En ellos verá V. la consonancia explotada en sentido *libre ó sin combinacion determinada*; y aunque tambien encontrará dos de ellos donde existe esa conjuncion de acentos que tan difícil es de evitár en un verso tan pobre, verá en los demás sin embargo cuánto partido puede sacarse de él en ocasiones, cuando acierta á caer en manos que hasta de un terron sacan zumo.

Alude Espronceda á ciertas Fantasmas ó Visiones de las que juegan en su Diablo Mumdo, y se expresa de esta manera:

Y aquí tornan,
Y allí giran:
Ya se juntan,
Se retiran;
Ya aparecen,
Vagan, vuelan,
Pasan, huyen,
Tornan, crecen,
Disminuyen,
Se evaporan,
Se coloran,
Y entre sombras
Y reflejos
Cerca y lejos
Ya se pierden,
Ya me evitan
Con temor,
Ya se agitan

Con furor
En aérea danza fantástica
A mi alrededor.

J.—Bravo! Esos versos me reconcilian con el cuadrisílabo, cuya monotonía hacen desaparecer casi por completo. Sin embargo, lo que es los dos últimos me disuenan de un modo notable.

A.—En cuanto á eso, lo mismo me pasa á mí, porque son versos que pertenecen cada cual á especie distinta de la distinta especie de los otros, y por mi parte no les doy vela en el entierro del cuadrisílabo. ESPRONCEDA pensaba en esto lo mismo que V. y que yo, cuando en sus buenos estudios *clásicos* debió á estos el útil freno que su génio necesitaba, poderoso y robusto como pocos; pero allá en sus últimos dias, que para nosotros lo fueron de verdadera *rabia romántica*, quitó á su brioso corcel la rienda que debia moderar sus ímpetus, y el corcel se le desbocó. Desde entonces atropelló por todo, sin perdonar ni aun á la VERSIFICACION que ningun daño le habia hecho en sus mejores composiciones; y haciendo de *El Verdugo*, por ejemplo, una verdadera *ensalada* (así se llama al *promiscuar en verso*, segun RENGIFO que lo recomienda; y por cierto que es gran autoridad en cuanto concierne al *Mal Gusto*), se olvidó en esa composicion, tan inconveniente en la idea como inaceptable en su forma, del lauro que su bello *Himno al Sol* habia v. gr. ceñido á su frente tanto en la forma como en la idea. Fuerza es por lo tanto distinguir entre el ESPRONCEDA que sabe pensar, imaginar y sentir en los términos convenientes, y el ESPRONCEDA que delira á veces á sabiendas de que lo hace aun en lo material de los versos, como él mismo lo dice en los siguientes, de los cuales es bellísimo el último, sin que esto quiera decir que los otros no sean bellos:

Terco escribo en mi loco desvarío
Sin ton ni son, y para gusto mio.

. . . .

Sin regla ni compás canta mi lira:
Solo mi ardiente corazon me inspira.

—Ahora, si á V. le parece, haremos punto final aquí, echando, por ejemplo, un cigarro. ¿Gusta V. de un puro?

J.—Mil gracias. No he podido acostumbrarme jamás á ese vicio ó como deba llamarse; ni concibo cómo hay personas que puedan nunca habituarse á él.

A.—Ay amigo! ¡si V. supiera que me cuento yo en ese número, y que si he prescindido de fumar en lo que llevamos de diálogo, ha sido solo porque hasta ahora no he podido encontrar mi petaca entre esa confusion de papeles! Ya, empero, que he dado con ella, permítame V. arrellenarme en ese sillon, y fumar este cigarro de á tercia al compás de unos versos que compuse cuando era jovencillo como V., y entre los cuales figuran estos:

Es un solemne zamarro,
A mi modo de entender,
El que tiene á su mujer
Más amor que á su cigarro.

J.—Vaya una salida de tono!

A.—Y una majadería tambien; pero en fin, déjeme V. fumar, y entreténgase V. mientras tanto en lo que le parezca mejor, ya que tiene el buen gusto, que yo aplaudo, de no aficionarse á tal vicio.

CAPITULO IX.

CONTINUACION DEL MISMO ASUNTO.

—

SECCION SEGUNDA.

De los versos pentasilabo, seisilabo y eptasilabo.

J.— Mientras V. ha estado fumando, he pensado yo para mí que si cada especie nueva de versos nos ocupa tanto como las anteriores, no se va á acabar esto nunca.

A.— Yo espero con la ayuda de Dios que este cápitulo no sea más largo, puesto que ya no puede haber cuestion sobre si son versos ó dejan de serlo los que ahora vamos á analizar.

J.— Buenos anuncios van siendo esos, y por lo tanto deseo ver cómo V. me los acredita, comenzando por el

VERSO PENTASÍLABO.

A.— Ese es un verso que como de cinco sílabas, ha de tener acentuada siempre la cuarta, como ya sabe V. por lo que relativamente á la frase música le tengo dicho con anterioridad; y produce muy buen efecto, cuando

además de ese acento esencial, tiene otro que afecte á la primera, como sucede en los cuatro siguientes:

PENTASÍLABOS DE DOS ACENTOS, UNO EN PRIMERA Y OTRO EN CUARTA SILABA.

Tú de mi vìda‘
Fuíste la glòria:
Dúlce recuèrdo!
Gráta memòria!

J.— Muy bien me suena efectivamente; y su cómpas, si no me equivoco, es en todo el *uniforme*:

Túdemi | vìda‘ | Fuístela | glòria: | Dúlcere | cuèrdo! | Grátame | mòria.

A.— Y en esa misma distribucion puede V. observar el porqué de sonarle mejor que el de cuatro sílabas, toda vez que alternan en todos ellos el pié trisílabo y el bisílabo, este último seguido de silencio, lo cual produce mas variedad en los ascensos y descensos de voz y en las cadencias que les son consiguientes, que no el haber de verificarse aquellos una sílaba sí y otra no, como ha visto V. que sucede en el cuadrisílabo de dos acentos, uno en primera y otro en tercera sílaba, el más genuino de los de su especie bajo el punto de vista de tener eondiciones de cadencia en sí propio. Ese juego tan grato al oido se parece mucho al del *dáctilo* cuando alterna con el *espondéo* en la MÉTRICA griega y latina (entendiéndose tal cual nosotros recitamos á nuestro modo los versos de esos dos antiguos pueblos, pues nadie sabe por lo demás como éllos los recitarian); y de aquí habérsele dado entre nosotros la misma denominacion que tenia en esas dos naciones á que aludo, llamando como llamamos ***verso adónico*** al pentasílabo acentuado así, como dichos pueblos lo hacian.

J.—Sin meterme yo en esas honduras, digo á V. que me gusta el tal *adónico*; mas yo supongo que el verso pentasílabo podrá sonar tambien perfectamente, aun con otra acentuacion distinta de la que veo en esa *redondela* que V. me dá como primer ejemplo.

A.—Sí señor, puede el verso en cuestion acentuarse en segunda y en cuarta, como estos que ahora voy á citar:

PENTASÍLABOS DE DOS ACENTOS, UNO EN SEGUNDA Y OTRO EN CUARTA SÍLABA.

Según me vèo,
Según me miro,
Ni sé si muèro,
Ni sé si vìvo.

J.—Oiga! Pues esa es una *cuarteta*, y de las *cruzadas* por cierto, que es muy aceptable tambien bajo el punto de vista musical; pero esa acentuacion le da otro aire muy distinto del ejemplo anterior, y eso me hace á mi sospechar que ha de ser su compás el *simétrico*:

s s s s
Se | gúnme | vèo, Se | gúnme | míro, Ni | sési | muèro, Ni | sési | vìvo.

A.—Asi es efectivamente, excusando yo ahora añadir en qué pueda consistir que esos versos le suenen á V. gratamente, cuando ellos mismos le dicen que alternan tambien entre sí los mismos piés bisílabo y trisilabo, aunque este con silencio intermedio, agregándoseles á eso la mayor duracion de la primera sílaba de las dos que contienen las casillas donde se halla el tiempo sencillo, comparada con la de la segunda, que no es circunfleja como aquella, produciendo todo ello jnnto una variedad agradable que por su parte viene á aumentar el movimiento que ese compás lleva, y que tan poco podia hacer en favor de la monotonía característica del cuadrisílabo.

J.—Sin embargo, á mí se me figura que tanto el pentasílabo *adónico*, como ese del último ejemplo, han de cansar tambien al fin y al cabo, si se hace uso de uno solo de ellos en una larga composicion.

A.—Claro está: hasta la miel que tanto gusta, llega al fin á causar hastío aun al que más se muere por ella, si la lleva siempre en la boca.

J.—Entonces será conveniente mezclar los versos de una acentuacion con los que la tengan distinta, y así gustarán tal vez más, por lo mismo de ser más variados.

A.—Eso suele producir mal efecto cuando se trata de versos cortos, si no se pone mucho cuidado en casar convenientemente las diversas acentuaciones, siendo siempre lo más seguro acentuarlos en los sitios fundamentales, cuando se han de cantar á compás músico, en vez de entonarlos al métrico. En los versos de que hablamos ahora es lo comun en nuestros

Poetas mezclar las dos acentuaciones á que acabo de referirme, atendida la gran dificultad de observar una sola constantemente en un metro de tan pocas sílabas, si ha de decirse algo con él; y de aquí que deba V. admitir estrofas tales como la siguiente, cuyos versos primero y tercero están acentuados de un modo, y el segundo y cuarto de otro:

PENTASÍLABOS EN QUE SE MEZCLAN LAS DOS ACENTUACIONES ANTERIORES.

Plácida nòche '
De Abríl serèna,
Cálma benigna '
Mi amárga pèna.

J.—Y el compás métrico en su consecuencia será *uniforme* en los versos nones, y *simétrico* en los versos pares: ó lo que es igual, *misto* ó *vário* en la totalidad de esa *redondela*:

s
Plácida | *nòche' DeA* | *brílse* | *rèna,* | *Cálmabe* | *nígna' Mia* |
s
márga | *pèna.*

No me parecen mal esos versos; pero á mí me sonarian mejor si se hiciesen todos *adónicos* (de esta manera, pongo por ejemplo; y es la segunda vez que me ocurre echarme á Versificador):

Plácida nòche,
Nóche serèna,
Óye mi ruègo,
Cálma mi pèna.

A.—Vamos, cuando digo que V. es un truhan de los que no hay! Lástima es que ese último verso contenga un *ma mi* cacofónico, nada aceptable como ya se ha dicho; ¿pero cómo no perdonárselo á un principiante como lo es V., si es que en efecto es tal principiante? Muy mal efecto producirá ahora otro ejemplo que yo voy á citar; pero sin embargo es preciso, pues todavía no hemos hablado de los

PENTASÍLABOS DE UN SOLO ACENTO.

Mientras las túyas '
Rejuvenécen,
Mis alegrías'
Desaparécen.

J.—Hablando á V. con ingenuidad, son muy poca cosa esos versos, no sabiendo yo ahora si atribuirlo al único acento que tienen donde no pueden menos de tenerlo, por terminar en él su frase música, pero sin ascenso y descenso que les dé cadencia en sí propios, aun cuando esta se halle repartida en la totalidad de la estancia. Permítame V. salir de mi duda, distribuyendo en piés esa *redondela*, cuyo compás creo que es el uniforme:

Mientraslas | túyas' Rejuve | nécen, Misale | grías' Desapa | récen.

A.—Y ese es su compás en efecto, ¿pero de qué piés se compone? De *pentasílabos sin intermision*, á contar desde la segunda casilla, pues la primera es un ante-compás; y *de pentasílabos con silencio intermedio*, pié demasiado largo como V. sabe ya, y que no admiten sino ciertos versos, y para eso acentuando á veces artificialmente alguna de sus cuatro sílabas inacentuadas, para no producir un *ritardante* que solo como cosa excepcional debe figurar en los mismos. Acentuemos, pues, de esa manera la primera sílaba de cada uno de los que nos ocupan ahora, y ya entonces tendrán alguna semejanza con el adónico, y alguna cadencia tambien, aunque menos marcada que este, por convertirse en acento grave el ortográfico que ahora es agudo, salvo solo en el verso segundo, donde el sentido de la oracion le hará permanecer agudo siempre:

Miéntraslas | túyas ' | Rèjuve | nècen, | Misale | grìas, | Dèsapa | rècen.

J.—Hé aquí siempre mi piedra de tropiezo: ese diántre de acento artificial.

A.—Pues no hay remedio: así acentuamos siempre el pentasílabo donde no figura sino un solo acento ortográfico, cuando nuestros Poetas lo ingieren entre los pentasílabos de dos. Si V. lo duda, hágame el obsequio de recitar los siguientes versos de Moratin el padre, pareados casi todos ellos; y verá como efectivamente marca V. un acento suavísimo en las sílabas inacentuadas donde yo ponga el punto consabido:

PENTASÍLABOS ENTRE LOS CUALES HAY ALGUNOS DE ACENTO ARTIFICIAL.

Íras y horròres '
Del fiéro Márte,

Váyan apàrte:
Sólo la rìsa '
Dè mi Dorìsa,
Y el cérco ondòso '
De óro precìoso '
Que órna su frènte,
Y la hermosùra
Que absórto admìra '
Èl Univérso,
Cánta mi vèrso,
Suéna mi lìra.

J,—Es verdad: aquí viene á suceder cosa análoga á la de los cuadrisílabos de un solo acento, que me citó V. de nuestro Iriarte. Entretanto se me figura que debe evitarse recurrir al acento artificial todo lo que sea posible.

A.—Claro está, pues no lo empleamos sino á falta de acento mejor. Por lo demás, en el pentasílabo suena mal toda acentuacion que no sea la que recaiga sobre sus sílabas primera y cuarta, ó sobre esta y sobre la segunda, sonando como suena duro casi siempre que haya en él dos acentos seguidos, sobre todo cuando dan lugar al pié monosílabo al ir á terminar la frase música, segun lo podrá V. observar en el ejemplo siguiente:

PENTASÍLABOS DE DOS ACENTOS CONJUNTOS.

Escribír quìse,
Y logré sòlo '
Trabajár mùcho '
Y ganár pòco.

J.—En efecto: si se marcan bien los dos acentos de esa *cuarteta*, hay que *compasearlos* así, y suenan mal como ya hemos visto:

s s s
Escri | *bír* | *quìse, Ylo* | *gré* | *sòlo ' Traba* | *jár* | *mùcho ' Yga* |
s
nár | *pòco.*

A.—Por consiguiente, quede sentado que los dos acentos conjuntos no deben figurar en los versos, sino solamente cuando al caer el uno sobre el otro, no dé lugar á formar tal pié, como sucede en los dos últimos de la *redondela* siguiente:

Hóy he compràdo
Úna perrìta:
¡Áy què graciòsa!
¡Áy què bonìta!

Vengamos ahora á las

ÚLTIMAS OBSERVACIONES SOBRE EL VERSO PENTASÍLABO.

J.—¿Y qué observaciones son esas?

A.—Se reducen sencillamente á indicar á V. que el tal verso puede recibir las mismas combinaciones métricas que el anterior, como ya en parte lo habrá V. advertido en los ejemplos que se han citado para la acentuacion y el compás. Tambien le es comun con el mismo la particularidad de poder ser *llano* ó *esdrújulo* en cualquier sitio de una estrofa dado, no así empero *sono-final*, produciendo este siempre como produce muy mal efecto no siendo en los sitios pares, y aun así tienen que ser *llanos*, ó *esdrújulos* los nones, cuando quiera que dicha estrofa conste de un número de versos par.--Oiga V., por ejemplo, esta cuarteta, cuyos dos primeros versos son llanos, siendo esdrújulos los otros dos, y verá como le suenan bien; pero advierto á V. que tanto en estos pentasílabos como en los demás que cite despues, omitiré todo signo métrico, por no necesitarlos V. ya:

Todas las noches
Rezo el Rosario
Mártes y miércoles,
Viérnes y sábados.

J,—Convenidos; y tambien sonarian bien, segun veo, aunque se invirtiera ese órden, y dijésemos por ejemplo:

Mártes y miércoles,
Viérnes y sábados,
Todas las noches
Rezo el Rosario.

A.—Luego el verso pentasílabo es verso, por lo mismo de poder ser esdrújulo en cualquier sitio de una estrofa dada, bien que no deba nunca abusarse de él, como antes tengo ya dicho.

J.—Es verdad: y en cuanto á hacer buen efecto el *sono-final* en los sitios pares, no tiene V. que darme ejemplo ninguno, pues yo recuerdo ahora una *redondilla cruzada*, proverbial ya de puro oida, la cual suena perfectamente, no obstante las tres *ttt* del verso último:

Tú te metíste
Fraile mostén:
Tú lo quisiste
Tú te lo ten.

A.—Pero ya sonaria muy mal, si invirtiendo V. ese órden, como lo ha hecho en los otros versos, dijese V. de esta otra manera.

Fraile mostén
Tú te metiste:
Tú te lo ten,
Tú lo quisiste.

J.—En efecto, eso es horrible; y veo por lo tanto que en versos tan cortos, debe el *sono-final* ocupar siempre el sitio que V. le señala. Sin embargo, me ocurre una duda: ¿no podria hacerse alguna estrofilla compuesta toda de *sono-finales*, y acaso entonces sonára bien?

A.—Conteste V. por mí esta *redondilla*:

Asomaté
A ese balcon,
Y una cancion
Te entonaré.

J.—Está visto que el *sono-final* necesita el apoyo del *llano* para producir buen efecto en versos de tan cortas dimensiones, porque á mi se me ocurre ahora que podria esa *redondilla* convertirse en esta *redondela*, y entonces sonaria mejor:

Niña, si sales
A ese balcon,
Voy á entonarte
Una cancion.

A.—Lo que voy viendo yo por mi parte es que V. es un hombre de provecho, segun va echando su cuarto á espadas en materia de versificar. ¿Qué me resta á mí en este metro? Solamente ver si V. cae en la cuenta de lo que me propongo ahora al citar esta pobre estrofa de *Letrilla*, donde verá V. dos versos *llanos*, cuatro *esdrújulos* y dos *sono-finales*, contándose entre *los esdrújulos* dos que V. tiene oidos ya:

Mucho te engaña
Ese lunático,
Ese maniático
Falso doncel:
Dale castigo,
Pégale, Brígida!
Muéstrate rígida!
Duro con él!

J.—Pues vaya si caigo en la cuenta! En ese ejemplo me prueba V. que ese *Pégale* y ese *Brígida* y ese *Muéstrate* y ese *rígida* no son *cuatro versos bisílabos esdrújulos*, como yo en un principio creí cuando V. los citó por primera vez, sino *dos pentasílabos de la misma clase*, como en efecto veo que lo son. Y eso vuelve á corroborar lo de ser verso propiamente dicho el pentasílabo que nos ocupa, puesto que en esa estrofa de *Letrilla* puede ser esdrújulo en los dos sitios del centro de cada una de sus dos mitades, lo cual no sucedia en el trisílabo, aunque ya en el cuadrisílabo sí.

A.—Y esdrújulos podrian ser tambien los tres primeros versos de cada una de dichas mitades, y producirian tambien muy buen efecto en su juego con el *sono-final* del cuarto y octavo verso de la estrofa, como puede V. observarlo en la siguiente del Duque de Rivas, toda homogéneamente acentuada, con la sola excepcion del verso último, donde el *pi* de *respiraré* exije un leve acento *artificial*, si se ha de equilibrar con los otros:

Y en vez del bálsamo
Del aura plácida
Del suelo bético
Que tanto amé,
Las nieblas hórridas
Del frío Támesis
Con pecho mísero
Respiraré.

J.—Ese ejemplo me prueba dos cosas: una, que en las *estrofas* de *Letri-*

lla que constan de ocho versos como esa, (por lo cual, si á V. le parece, las denominaremos *octavillas*), pueden pasarse todos sin consonancia, menos el último de cada mitad, el cual es *sono-final* siempre; y otra, que si nuestros Poetas se empeñan en sacar partido de los versos cortos, dándoles la acentuacion conveniente para hacerlos adaptables al canto, podemos muy bien tener Ópera cantada en español, como V. dijo poco ha. Pero viniendo ahora á otra cosa, ¿tiene V. algun *Apologuillo* escrito en verso de cinco sílabas?

A.—Sí señor; y si V. lo recuerda bien, V. mismo lo citó á otro propósito: el que tiene por título El Can enfermo, pág. 158.

J.—Es verdad; y por cierto que es un *Romancillo* de vária acentuacion todo él, haciendo mucho mejor efecto que el atenido á cuatro sílabas solamente. Veo, pues, que ganamos terreno á medida que nuestros versos van teniendo una sílaba más; y por lo tanto deseo ya que me hable V. del

VERSO SEISÍLABO.

A.—Lo haré así; y en verdad que la índole de los diversos piés que entran en él, me ofrece ocasion muy al caso para explanar ciertas consideraciones que hasta ahora no he podido indicar sino de una manera vaga.

Tres son los modos *fundamentales* de acentuar ese bello verso, en términos que suene siempre bien, aunque unas veces mejor que otras: en *primera*, *segunda* ó *tercera* sílaba, y además *en la quinta siempre*, por tener como tiene en esta la conclusion de su frase música.

Comencemos por el primero.

SEISÍLABOS DE DOS ACENTOS FUNDAMENTALES, UNO EN PRIMERA Y OTRO EN QUINTA SÍLABA.

Rúge la tormènta,
Sílba el huracàn:
Mála travesìa ‘
Vámos a pasàr.

J.—Muy bien suenan efectivamente esos versos acentuados así, mereciendo en consecuencia la pena de que yo marque ahora su compás, el cual es, segun creo, el uniforme:

Rúgelator | mènta, | Sílbaelhura | càn: | Málatrave | sìa‘ | Vámosapa | sàr.

A.—Ahí vé V. alternar constantemente el pié cuadrisílabo con el bisílabo ó con el monosílabo, seguidos estos siempre de silencio: despues verá V. algo más.

Oiga V. ahora otro ejemplo:

SEISÍLABOS DE DOS ACENTOS FUNDAMENTALES, UNO EN SEGUNDA Y OTRO EN QUINTA SÍLABA.

Alégres pacìan ʻ
Potráncas y pòtros,
Arríba las ùnas,
Abájo los òtros.

J.—Esos me suenan mejor aun, teniendo como tienen todo el aire de los pretendidos trisílabos *Limosna-pedía-la bella-María*, que V. me dijo ser puramente *hemistiquios del metro de seis sílabas*, como lo veo patente ahora. Y en cuanto á su compás, claro está: será el uniforme tambien, ni más ni menos que lo era allí, aunque sin los falsos silencios que entonces tenian los *semi-versos* impares:

A | légrespa | cìanʻ Po | tráncasy | Pòtros, Ar | ríbalas | ùnas, A | bájolos | òtros.

A.—Siendo, pues, igual el compás tanto en esa redondela como en la cuarteta anterior, no puede estar en él el secreto del distinto efecto que producen una y otra respectivamente, sino en ser diversa la colocacion del primero de los dos acentos, permaneciendo invariable el otro. Por lo demás, en el presente ejemplo son trisílabos todos sus piés, alternando tambien constantemente uno que no tiene silencio con otro que lo lleva intermedio ó despues de su segunda sílaba.

Y este otro ejemplo ¿qué le parece á V?

SEISÍLABOS DE DOS ACENTOS FUNDAMENTALES, UNO EN TERCERA Y OTRO EN QUINTA SÍLABA.

Adoré tu gràcia;
Pero hallé con ìra ʻ
Tu amistád mentìra,
Tu querér falàcia.

J.—Tambien me gusta á decir verdad; y su compás parece ser el simétrico, segun lo prueba esta distribucion:

s s s
Ado | rétu | grácia; Peroha | llécon | ìra ' Tuamis | tádmen |
s
tira, Tuque | rérfa | lúcia.

A.—Ahi ve V., pues, que tambien es grata la alternativa del pié bisílabo con el cuadrisílabo que constantemente tiene lugar en toda la extension de esa estrofa, llevando este silencio siempre á continuacion de la segunda sílaba.

Lo que V. no podrá sufrir ya es el *pareado* siguiente, terminado en dos acentos conjuntos:

¿Disipadór ères,
Y atesorár quiéres?

J.—En efecto, eso es horrible, y se debe sin duda alguna al maldito pié monosílabo que precede inmediatamente á la terminacion de la frase música.

s s
¿Disipa | dór | ères, Yateso | rár | quiéres?

A.—Y tambien tiene no poca parte en ello otro pié de no mejor calaña que ese, cual es el pentasílabo que eslabona un verso con otro, llevando silencio además; produciendo en su consecuencia un *ritardante* de mil demonios, con el cual no puede el oido transigir en verso tan corto. No hay, pues, en el verso seisílabo sino las tres primeras maneras de acentuarlo *fundamentalmente*, pues aunque cabe en todo rigor admitir el de un solo acento, eso no puede verificarse sino á condicion de marcar *acento artificial* sobre alguna de sus sílabas anteriores, como ha visto V. que sucede en otros casos análogos, y como lo verá nuevamente en el segundo verso de este otro pareado, con el poco agradable efecto consiguiente á la debilidad de ese acento marcado por el punto:

Húyen los soldádos '
Átemorizàdos.

J.—Muy poco vale efectivamente ese último verso; pero se puede transigir con él, si se compara con los últimos que les anteceden, cabiendo como cabe á lo menos sujetarlo á compás exacto juntamente con su compañero.

Húyenlossol | dádos ' Átemori | zàdos.

A.—Pues bien: estos últimos versos me hacen ahora volver al seisílabo

acentuado en primera y en quinta; y vuelvo á él para hacer á V. unas cuantas indicaciones relativas á los requisitos que deben siempre observar los versos, cuando se destinan al canto. En los que tienen por único objeto ser solo recitados ó leidos, no hay precision de hacerles observar una acentuacion siempre fija, como ya tengo dicho á V.; pero cuando sirven de intérpretes á las notas músicas, es de esencia que esa acentuacion sea constantemente la misma en los *sitios fundamentales*, pudiendo sin embargo admitir otros acentos fuera de esos sitios y ser siempre igualmente *cantábiles* (permítame V. esa expresion pura y netamente italiana), con tal que al mismo tiempo se ajusten á dicha *acentuacion fundamental*. Como esta es materia interesante, y como nadie la ha tratado exprofeso, al menos que yo tenga noticia, voy á citar algunos ejemplos de como eso puede tener lugar; y ellos podrán servirle á V. de regla para todas las demás especies de verso que se destinen á ser cantados en la estricta acepcion de la palabra. Sea, pues, el primero este, pura reproduccion del primero que he citado de versos seisílabos, con la sola excepcion del que figura en tercer lugar, pues ahora tendrá tres acentos cuando antes tenia solo dos:

SEISÍLABOS DE ACENTUACION FUNDAMENTAL EN PRIMERA Y EN QUINTA SÍLABA, CON OTRA ACCIDENTAL EN OTROS SITIOS.

Rúge la tormènta,
Sílba el huracàn:
Mála mála nòche
Vámos a pasàr.

V. vé que todos esos versos los acepta el oido como hermanos en lo tocante á la acentuacion, sin embargo de que el tercero tiene un acento más que los otros. ¿Y en qué consiste eso? En que el acento que á ese tercer verso se añade, tiene un carácter *accidental* que no perjudica al efecto de la acentuacion fija siempre en primera y en quinta sílaba, comun á todos sin distincion; y de aquí que el oido se atenga á esas dos sílabas con preferencia, marcando la voz por su parte el acento del primer *mála* con mas energia que el del segundo, el cual pasa casi como desapercibido, pudiendo el músico en su consecuencia prescindir de él completamente, para solo atenerse á los otros en su compás y en su melodía.

J.—Comprendo bien eso que V. dice; pero en lo relativo al comp[illegible]

métrico, claro está que tendrá que ser *vário* el del verso triplemente acentuado, siendo uniforme el de los demás:

s s
Rúgelator | *mènta*, | *Sílbaelhura* | *càn:* | *Mála* | *mála* | *nòche* ' | *Vámosapa* | *sàr.*

A.—Y así en todo rigor debe ser; pero tampoco hay inconveniente en hacer un solo tiempo doble de los dos sencillos donde están las *s s*, golpeando únicamente la primera de las dos silabas que en esas dos casillas llevan acento, y prescindiendo de la segunda por lo mismo de ser este tan débil en ella. V. recordará que al explicarle el compás métrico por primera vez, le dije en el *ejemplo duodécimo* que así podia proceder siempre cuando quiera que tropezase con acentos que sonáran muy poco, si bien le encargué al propio tiempo que anduviera en esto con mucho cuidado, prefiriendo en caso de duda golpear todo acento que encontrase, á prescindir de alguno que tal vez exigiera dicho golpeo.

J.—Ya lo recuerdo por lo del *vi* que apenas suena en el verso aquel

Yò, yó le vì caèr ' pedázos hécho,

el cual me dijo V. que en consecuencia podia en lo tocante al golpeo considerarse como inacentuado. La razon de eso, por lo que veo ahora, debe de estar en que esos acentos débiles no caen en los sitios que V. denomina *fundamentales*, como sucede indudablemente con el que afecta al segundo *mála* del ejemplo que ahora nos ocupa, por lo cual puedo prescindir de él, convirtieudo, como V. dice, los dos tiempos sencillos en uno doble, y embarazando así menos la mano en los golpes que debe dar:

Rúgelator | *mènta*, | *Sílbaelhura* | *càn:* | *Málamála* | *nòche*' | *Vámosapa* | *sàr.*

A.—¿Pues qué dirá V. ahora, si yo le indico que el tal ejemplo podria tambien golpearse todo él á tiempos sencillos, menos donde estan los silencios, cuyas casillas en consecuencia deben ir siempre á tiempo doble? Si V. se escucha bien al recitarlo, verá que así como en el *mála mála* sube y baja dos veces la voz, aun siendo tan poco marcado el acento del segundo *ma*, así sube y baja tambien en todos los piés cuadrisílabos con un primer *ascenso esforzado* en la primera de sus cuatro silabas, y con otro *sin esfuerzo* en la tercera, muy parecido al segundo *má*, del cual, por lo mismo de ser tan débil, puede muy bien prescindirse para formar parte de

compás, verificándose los descensos en las sílabas segunda y cuarta. Yo marcaré con puntos ahora esas sílabas inacentuadas en que asciende la voz *sin esforzarse*, y verá V. como efectivamente es indudable lo que le digo:

s s s s s s

Rúge | *làtor* | *mínta*, | *Brámael* | *hùra* | *càn*: | *Mála* | *mála* |

s s

nòche' | *Vámos* | *àpa* | *sàr*.

J.—¿Sabe V. que esto me convence de que hay sílabas inacentuadas *que tienen acento á su modo*, no siendo por lo tanto una mera ilusion de V. el acento que llama *artificial*?

A.—Eso es pura y sencillamente lo que he querido demostrar á V. con ese ejemplo distribuido así, ya que el metro que ahora nos ocupa se presta de suyo á ello; y aun por eso le he dicho antes que en la acentuacion del seisílabo en primera y en quinta sílaba, veria despues *algo más* de lo que en un principio le he hecho ver. Sí, amigo mio: acento hay *á su modo* aun en las sílabas inacentuadas, porque la voz no se sostiene nunca constantemente en el mismo tono, cosa que á mi modo de ver es imposible de todo punto; pero ese acento está destituido del brio y energía que acompaña á ese otro á que nos atenemos para marcar el compás del verso, así como el ascenso y el descenso constitutivos de su cadencia; y de aquí que no pueda llamársele *acento propiamente dicho*, por consisti-siempre la esencia de este *en ser esfuerzo además de tono*, como lo sabe V. por lo que repetidas veces le he dicho acerca del particular. Yo podria extenderme ahora en otras muchas consideraciones sobre ese acento *oculto ó latente*; pero eso me llevaria muy lejos, y debo contentarme con haber demostrado á V. que el tal acento á que tantas veces he dado el nombre de *artificial* tiene su base en la naturaleza, en la esencia, en la índole misma de ciertas sílabas inacentuadas, por ascender en ellas la voz, aunque sin esfuerzo ostensible, siendo bajo ese punto de vista tan *natural* como cualquiera otro en que ese ascenso se verifique, y no teniendo de *artificial* sino el algun tanto mayor brio con que lo marcamos cuando reemplaza en la Versificacion á otro acento propiamente dicho, cuya falta ó vacio sin embargo no consigue nunca llenar de una manera satisfactoria.

Volviendo ahora al *mála mála nòche*, creo oportuno advertir á V. que ortográficamente hablando, debiera haberse marcado coma á continuacion

del primer *mála*, por ser un adjetivo seguido de otra palabra de la misma índole, no habiendo yo sin embargo querido hacerlo así, para no confundir á V. con ese signo que siendo por lo comun verdadero indicador de *silencio*, hubiera podido hacerle á V. creer que debia *callar* efectivamente á continuacion de dicha primera palabra, siendo así que el verso en cuestion no consiente silencio en ella, ó si lo consiente es tan rápido, que no le permite el compás marcarlo de un modo apreciable. De eso hay mucho en la Versificacion y aun en la misma *Prosa*, sobre todo en los vocativos, los cuales, aun cuando lleven coma tanto antes como despues, la llevan generalmente hablando más como exijencia ortográfica, que no como pausa real en el sentido de cesar la voz, ya más, ya menos, segun los casos. Igual observacion es extensiva en ocasiones á los demás signos de puntuacion, los cuales dejan de observarse á veces cuando recitamos los versos, á no coincidir con sus cesuras, de las cuales no ha visto V. ahora ni un solo caso en los versos cortos. Por lo demás, el *mála mála nòche* consta de tres palabras bisílabas con acento las tres en un mismo sitio, y eso lo haria poco aceptable si los dos acentos primeros se marcáran con igual energía, mientras sonando débil el segundo lo recibe el oido mejor, por resultarle entonces un verso más bien que compuesto de tres piés bisílabos, compuesto de uno de cuatro y de otro que tiene solo dos, aunque con silencio despues, cada cual con acento *esforzado* solamente en su primera sílaba. Tal es la razon cabalmente de sonar el verso en cuestion como hermano de los otros tres en lo que á los acentos concierne, puesto que aun teniendo uno más, son las sílabas *primera* y *quinta* las preponderantes en él, y esas son las que constituyen sus dos acentos *fundamentales* en los mismos é idénticos sitios donde están acentuados los otros.

Supongamos empero que ahora sustituimos á ese tercer verso otro que tenga un acento más, escribiendo la estrofa de este modo:

> *Rúge la tormènta,*
> *Sílba el huracán:*
> *¡Áy què mála nòche*
> *Vámos a pasár!*

¿Qué observamos en ese tercer verso? Cuatro acentos, de los cuales no suenan como preponderantes sino los mismos que antes sonaban; esto es, los de los extremos; es decir, los que constituyen *la acentuacion funda-*

mental comun á los cuatro sin excepcion, pudiendo en consecuencia prescindirse de la *accidental intermedia*, para formar las partes de compás con los solos acentos de primera y quinta, lo mismo en ese verso que en los otros:

Rúgelator | mènta, | Sílbaelhura | càn: | ¡Áyquèmála | nòche ' | Vámosapa | sàr!

J.—En efecto: ese verso tercero parece sonar casi lo mismo que los otros, en lo que hace á su acentuacion; y eso demuestra que sus dos acentos intermedios, el uno grave y el otro agudo, constituyen un descenso y un ascenso tan destituido de esfuerzo, como el que he visto tiene lugar en las silabas inacentuadas de los demás piés cuadrisílabos.

A.—Pues ahora verá V. algun otro caso en que aun sonando más esos acentos de carácter accidental, puede muy bien prescindirse de ellos para formar el compás del verso, por no ser tal tampoco su índole que perjudique á los *fundamentales*.

SEISÍLABOS DE ACENTUACION FUNDAMENTAL EN SEGUNDA Y EN QUINTA SÍLABA, CON OTRA ACCIDENTAL EN OTROS SITIOS.

Señór, tú me miras,
Señór, tú me vés '
Llorόso, contrìto,
Postrádo a tus piès.

J.—Bravo! Ya sabe V. que prefiero los seisílabos acentuados así, á los que lo están de otro modo.

A.—Sin embargo, los dos primeros versos de ese ejemplo tienen un acento más que los otros, con la particularidad de ser conjuntos los de segunda y tercera sílaba.

J.—Es verdad; pero como esa conjuncion no está al final de su frase música, no perjudica al buen de efecto de esta.

A.—Ciertamente; pero es el caso que son marcadísimos los tales acentos conjuntos.

J.—Por eso mismo los tendré en cuenta para formar el compás con ellos, el cual es *vário* si no me engaño, y procederé de este modo:

s s s s
Se | ñór, | túme | mìras, Se | ñór, | túme | vés ' Llo | róso,con | trìto, Pos | trádoatus | piès.

A.—Aquí ha hecho V. lo que le tengo dicho: aprovechar en caso de duda cuantos acentos salgan al paso, para iniciar con él las partes de compás respectivas; pero ha olvidado V. otra cosa, y eso que acabo de hablarle de ella: prescindir de la coma *ortográfica* cuando no sea al mismo tiempo *métrica*, ó sea *indicadora de silencio*. En el *ñór* del vocativo *Señór* ha tenido V. el buen juicio de marcar el tiempo sencillo, pues tal es y no puede ser otro el del pié monosílabo que forma; pero lo que es silencio no lo hay á continuacion de ese *ñór*: lo que en esa sílaba existe es un marcado acento *circunflejo* en sentido *descendente-ascendente*; y lejos de *callar* la voz en ella, la hace durar en la inflexion que hace, hasta morir la *r* en la *t* con que comienza la sílaba *tú* á que en último resultado se une. En lo tocante á las otras comas del *lloroso* y *contrito* adjetivos, las encuentro más justificadas, pues en todo rigor cabe en ellas hacerse un rapidísimo silencio, pero como es tan poco apreciable el que cae en medio del verso, puede suprimirse tambien, dejando solo el final del mismo por subseguir á su cadencia métrica, y presentando en su consecuencia escrito de este modo ese ejemplo, al mismo compás *vário* que V. lleva:

s s s s

Se | ñór | túme | miras, Se | ñór | túme | vés ‘ Llo | rósocon | trito, Pos | trádoatus ꜝ piès.

J.—Veo en efecto que la coma ortográfica no es siempre signo de silencio apreciable, y procuraré tenerlo presente para otros casos análogos. Entretanto, V. me ha dicho poco ha que aun habiendo acentos marcados, como lo son todos los de ese ejemplo, puede á veces prescindirse de alguno para iniciar parte de compás. ¿Es posible hacer eso ahí?

A.—Sí señor: podemos muy bien pasar por alto el segundo de los dos acentos conjuntos, por ser *accidental* puramente en el ejemplo de que se trata, ateniéndonos solo al primero y al último de cada verso, *como fundamentales que son*. Y en tal caso, bien lo ve V.: volverá á resultar lo de convertirse en un solo tiempo doble los dos tiempos sencillos que hay en él, llevándose el ejemplo indicado todo él á compás uniforme, como sucede en todos los seisílabos acentuados en segunda y en quinta:

Se | ñórtúme | miras, Se | ñórtúme | vés ‘ | Llo | rósocon | trito, Pos | trádoatus | piès.

J.—Pues eso era cabalmente lo que yo deseaba desde que V. me explicó

el compas: evitarme el engorro de marcar dos tiempos sencillos seguidos, cuantas veces fuese posible.

A.—Y yo entonces no accedí á ello, por no hallarse V. en el caso de poder distinguir como ahora los acentos *fundamentales* de los que tienen índole distinta, como en esos versos sucede. Explicado ya lo que es eso, puede V. en lo sucesivo golpear solamente los primeros; pero aun así, le aconsejo siempre que á la menor duda que se le ofrezca no prescinda ni aun de los *accidentales*, salvo en el caso de ser tan rápidos, que desde luego indiquen de por sí no poder formarse con ellos el consabido tiempo sencillo. Por lo demás, mi principal objeto en estas últimas indicaciones, no ha sido dar á V. nuevas reglas para golpear el compás métrico, sino pura y sencillamente advertirle la acentuacion que en dichos sitios *fundamentales* deben siempre observar los versos cuando se destinan al canto (1). Solo así puede el músico explotarlos sin falsear acento ninguno; y solo así pueden dichos versos ajustarse rigorosamente á todas las exigencias del Arte filarmónico. Ahora bien: para que vea V. hasta qué punto es eso cierto, concluiré lo relativo al verso seisílabo, citando dos ejemplos, de los cuales se observa en uno dicha acentuacion, mientras en otro se desatiende; y verá como efectivamente le hace mejor efecto el primero que no el segundo.

---

(1) *El autor debe tambien indicar aquí que en lo que habla del compás métrico no se propone obligar á nadie á golpearlo cuando recite versos, cosa que sería ridícula, sino pura y solamente probar por ese medio que la lengua castellana tiene una* Prosodia *más fija de lo que comunmente se cree en lo tocante á la* cantidad, *considerada hasta ahora como patrimonio exclusivo de las lenguas griega y latina. El que se fije bien en este punto, tendrá bastante con su solo oido para convencerse de la precision con que nuestros* grupos silábicos *se someten á las exigencias del tiempo, unas veces sencillo, otras doble; pero como aun así puede dudar en no pocos casos, bueno es ofrecerle en el golpeo un medio de comprobacion en que no quepa duda alguna. Por lo demás, ni aun con el golpeo podrá nunca apreciar debidamente el* valor *ó* cantidad *de* cada sílaba, *ni tampoco el de los respectivos* silencios , *si no sabe el de las respectivas notas músicas con que puede representarse, y en las cuales juega un papel muy principal el denominado* puntillo. *En este y en iniciarse con acento todas las partes de nuestro*

Arriaza dice en una *Letrilla*:

Vivír en cadènas,
¡Cuán triste vivir!
Morír por la Pàtria,
¡Qué bèllo morir!

J.—Bien dicho! ¿Quién no preferirá esa muerte llena de gloria á aquella vida llena de oprobio? No tiene V. que indicarme ahora el porqué de ser esos versos todos cantables en sentido músico, aun teniendo el segundo y el cuarto un acento más que los otros: su aire dice que son *fundamentales* el de segunda y el de quinta sílaba, y accidental el que está en tercera, pudiendo yo por esa razon prescindir de él en el compás métrico, y llevarlo uniformente así:

Vi | vírenca | dènas, ¡Cuán | trìstevi | vir! Mo | rírporla | Pàtria, ¡Qué | bèllomo | rir!

A.—Pues bien: oiga V. ahora esta *octavilla* del mismo Arriaza, bellísima y poética sin duda; pero en la cual no se observa siempre la misma acentuacion *fundamental*.

¿Qué lògra la ròsa '
Cerrándo el capùllo,
Cuándo con orgùllo '
Lo ábren ótras mil?

---

compás métrico consiste la gran diferencia existente entre nuestra Prosodia *y la de los pueblos antiguos, si es cierto que no reconocian otras silábas que las* largas *y las* breves, *en el sentido de durar estas exactamente la mitad que aquellas, cosa que el autor duda mucho. Tambien duda de que el latin fuese mas musical, por ejemplo', que el italiano ó el castellano, (aun cuando fuese mucho mas poético bajo el punto de vista del* hipérbaton*), no teniendo como no tenia sino voces llanas y esdrújulas, toda vez que los pocos monosilabos que pudieran pasar en él como verdaderas voces* sono-finales, *no eran adaptables al canto en los términos que de ellas y de su combinacion con las acentuadas en las silabas penúltima y antepenúltima exije hoy el Árte filarmónico; Arte que en estos últimos tiempos ha llegado á una altura tal, que si resucitaran* Homero *ó* Píndaro, *es posible que cambiaran por el Harpa moderna la Lira con que acompañaban sus magnificos é inmortales versos.*

Cedér a rigòres ‘
De inséctos inmúndos ‘
Los bésos fecùndos ‘
Del áura gentìl.

J.—En efecto: los dos versos primeros tienen, lo mismo que los cuatro últimos, colocados sus dos acentos fundamentales en *segunda* y en *quinta* sílaba, mientras el tercero y el cuarto lo tienen en *primera* y en *quinta*; y aun por eso desagrada al oido esa mala interpolacion en una estrofa que por la índole naturalmente musical de los versos y por los sitios que ocupan *llanos* y *sono-finales*, parece realmente destinada á servir de intérprete al canto. Permítame V. ahora probar si sé distribuirla en piés, saltando por encima de los acentos accidentales en los términos que acaba de decirme:

¿Qué | lògrala | ròsa ‘ Cer | rándoelca | pùllo, | Cuàndoconor | gúllo ‘ | Loábrenòtras | mìl? Ce | dérari | gòres ‘ Dein | séctosin | múndos ‘ Los | bésosfe | cùndos ‘ Del | áuragen | tìl.

A.—Ese es con efecto su compás métrico, aprovechando el acento *artificial* del *cuàndo*, y prescindiendo del *accidental* que nos presenta la primera sílaba de la voz *ótras*. Y en esa distribucion verá V. justificado hasta cierto punto el porqué de su desagrado en los dos versos que no se atienen á la acentuacion fundamental de los otros: en ellos es un pié *cuadrisílabo* el que se forma con su primer acento, y en los demás es solo *de tres sílabas*, cuyo ascenso y descenso de voz son completamente distintos, aunque la duracion sea igual, como el mismo compás lo indica. Evite V., pues, en sus versos esa mezcla de acentuaciones cuando quiera hacerlos *cantábiles*, y una vez elegida por tipo la que de entre ellas le plazca mejor, obsérvela V. constantemente, como Espronceda lo hace en estos versos, superiores á toda censura:

Seréna la lùna ‘
Alúmbra en el cièlo;
Domína en el suèlo ‘
Profùnda quietùd:
Ni vóces se escùchan,
Ni rónco ladrìdo,
Ni tiérno quejìdo ‘
De amánte laùd.

J.—¡Y qué bien espresa esa estrofa todo lo que el Poeta se propone al hablar de una noche tranquila! Cuando en los versos se pinta así, francamente, me vuelven loco.

A.—Ay amigo! Esa es precisamente la gran cualidad que deben tener, si aspiran á algo más que á halagar al oido; pero esto se ha alargado ya mucho, y puesto que en lo tocante al verso seisílabo se ha dicho ya lo mas esencial...

J.—Una cosa se le ha olvidado á V.: decirme qué *Fábulas* son las que V. haya escrito en ese metro.

A.—Eso es cosa ya muy secundaria; pero en fin, están escritas en él los *Romancillos llanos* de las tituladas LA YEGUA Y EL ASNO, pág. 172, LA PERRILLA Y EL BORRICO, pág. 200 y LA PARRA Y SU DUEÑO, pág. 350, así como los *Romancillos sono-finales* de las que tienen por título EL CARACOL, EL TORO Y EL CIERVO, pág. 63, y LA NOCHE OSCURA, pág, 265, pudiendo V. comprender perfectamente que no siendo la *Fábula* composicion de las que se destinan al canto, no me he sujetado en ninguna de ellas á acentuacion fundamental determinada. Por lo demás, debo advertir á V. que los *Romancillos seisílabos* suelen tambien denominarse *Endechas*, aunque hablando en todo rigor solo debe darse ese nombre á los *tristes ó lamentables*, en cuyo caso hay quien hace extensiva esa voz al *Romancillo de siete sílabas*.

Vengamos ahora al

VERSO EPTASÍLABO.

J.—Muy bien venido sea ese señor, si con las siete sílabas que tiene, y por lo tanto con su frase música terminada siempre en la sesta, nos presenta algun juego de acentos tan agradable como sus antecesores el *pentasílabo* y el *seisílabo*.

A.—Yo por mi parte lo considero como uno de los versos mas bellos que se conocen en castellano, no solo por lo que es en sí propio cuando produce la *Cantilena*, la *Letrilla* y el *Romancillo*, sino tambien por el gran servicio que presta á la Poesía elevada combinado con el de once sílabas en la *Silva* y en la *Oda* que consta de estrofas regulares y simétricas, así como á la Poesía ligera, alternando con el de solas cinco en la lindísima combinacion tan grata á los oidos españoles, á que damos el nombre de *Seguidilla*. Los otros dos versos que V. ha citado son tan breves en sus

dimensiones, que el Poeta no puede sacar de ellos el partido que saca de este, merced á esa sílaba más que da á su frase una espansion y un giro que en aquellos no puede tener, y que influye hasta en su compás, el cual va en él con una cierta pausa que les da mas gravedad que á esos otros.

J.—En gran deseo me pone V. de ver probadas con algunos ejemplos las excelencias de que me habla en lo tocante al verso en cuestion.

A.—Pues mucho me temo en verdad que le guste á V. poco el primero; pero en fin, yo debo empezar por dos acentos á la mayor distancia que en él puedan guardar entre sí; y guste ó no guste, allá va:

EPTASÍLABOS DE DOS ACENTOS FUNDAMENTALES, UNO EN PRIMERA Y OTRO EN SESTA SÍLABA.

Suénan en mis oìdos '
Truénos espantadòres,
Viéntos asoladòres,
Máres embravecìdos.

J.—No es en verdad un ejemplo ese que dé una gran idea del tal verso, y mucho menos cuando á la lentitud del pié pentasílabo con que comienza cada renglon, se agregan la pobreza de su consonancia intermedia en *ores*, y la monotonia de las tres palabras con que terminan el segundo, el tercero y el cuarto; todas ellas de cinco sílabas, con el *adlátere* cada cual de un vocablo bisílabo por precursor, y con el nada agradable aditamento de ser cosas sombrías y tristes las que en ese ejemplo se expresan.

A.—Horrible anatomía es por cierto la que V. acaba de hacer en esa infeliz redondilla! Pero no es eso lo peor, sino que ella se lo merezca. Dice V. bien: efecto poco grato es el que hacen esos cuatro versos, todos ellos acentuados de un modo que no es por cierto para prodigado, bien que se admita sin dificultad en la vária acentuacion característica del *Romancillo* y la *Cantilena*; pero cuando yo los he citado, por alguna razon lo habré hecho. ¿Qué compás es el que les preside?

J.—Claro está que el uniforme; pero tan pesado y tan lento, como lo indica esta distribucion:

Suénanenmiso | ìdos ' | Truènosespanta | dòres, | Viéntosasola | dòres, | Máresembrave | cìdos.

A.—Pues bien: sírvase V. oir ahora esos mismos mismísimos versos,

con la única diferencia de estar dispuestas de otra manera las distintas palabras de que constan.

EPTASÍLABOS DE DOS ACENTOS FUNDAMENTALES, UNO EN CUARTA Y OTRO EN SESTA SÍLABA.

En mis oídos suènan ‘
Espantadóres truènos,
Embravecidòs máres,
Asoladóres vièntos.

J.—Oh! Lo que es presentados así, son esos versos otra cosa distinta, y me suenan perfectamente.

A.—Pues cosas sombrías y tristes expresan lo mismo que antes, y lentos son como antes lo eran, si es que no lo son algo más, los piés que en ellos tienen mas silabas, y las mismas tres palabras figuran en todos los versos sin distincion, aun cuando se ha invertido su órden. Esto le probaráá V., amigo mio, cuanto yerran los que hacen consistir todo el mérito de las composiciones pura y sencillamente en las ideas, desentendiéndose de las formas, ó mirándolas por lo menos como cosa muy secundaria, siendo así que en la mayor parte de los casos vale más que lo que se dice, la manera como se dice, y siendo así tambien que en los demás deben lo uno y lo otro caminar al mismo paso, al modo que el caballo y el ginete llegan juntos al propio sitio, salvo cuando aquel se desboca y lanza al caballero del lomo, estrellándose cada cual donde á cada uno le toca. Toda la variacion que ahí se ha hecho, consiste en haber sustituido una asonancia algo decente á una consonancia ramplona, y en dar el último lugar de cada verso al sustantivo en vez del adjetivo, cosa de suyo siempre más poética, dando asimismo otra colocacion á los acentos en obsequio del siempre exigente, siempre filarmónico oido, el cual halla en el último ejemplo más halago que en el anterior, aun cuando solo sea por la consideracion de convertírsele en compás simétrico el que antes era uniforme, como puede V. verlo aquí:

s s
Enmiso | ídos | suènan ‘ Espanta | dóres | truenos, Embrave |
s s
cidos | máres, Asola | dóres | vièntos.

J.—Y vea V! Los piés pentasílabos tienen ahí silencio intermedio, lo

cual parece que debe darles alguna mayor lentitud que á los del ejemplo anterior, como V. ha dicho perfectamente; y sin embargo, hacen muy bueu efecto en su constante alternativa con los bisílabos, cuyo silencio los equilibra con aquellos en la mitad de duracion, no habiendo *ritardante* por lo tanto en la marcha ó compás que es comun asi á los unos como á los otros.

A.—Se ha adelantado V. muy oportunamente á lo que yo quiera decirle respecto á ese particular, y solo me resta añadir que tampoco en el ejemplo anterior hay ritardante de ninguna especie, aun habiendo un pié pentasílabo combinado con otro bisílabo, por durar el silencio de este todo el tiempo que se necesita para equilibrar á los dos.

Y estos otros versos ¿qué le parecen á V?

EPTASÍLABOS DE DOS ACENTOS FUNDAMENTALES, UNO EN TERCERA Y OTRO EN SESTA SILABA.

Incesánte suspìro '
Lanzaré de mi pècho,
Mientras véa a mi ingràta '
Desdeñósa a mi ruègo.

J.—Tambien me suenan muy agradablemente aunque, siempre con ese aire de formalidad que V. dice. ¿Y cuál es su compás? Voy á verlo.

Ince | sántesus | pìro ' Lanza | rédeme | pècho, Mientras | véaamiin | gràta ' Desde | ñósaami | ruègo.

A.—Ya lo vé V.: es el uniforme; y en él alternan constantemente el pié trisílabo con el cuadrisílabo, con silencio este tambien.

¿Y estos otros?

EPTASÍLABOS DE DOS ACENTOS FUNDAMENTALES, UNO EN CUARTA Y OTRO EN SESTA SÍLABA.

Si fiéra me acomète '
La sáña de Luzbél,
Con ruégo fervoròso '
A Diós invocarè.

J.—Está visto que el eptasílabo es un verso que merece la pena, sonándome ya ahora tan bien como mal me pareció en un principio. Y en

cuanto al compás de esos últimos, es el uniforme tambien, alternando en él los piés cuadrisílabos, aunque sin silencio intermedio, con el trisílabo ó con el bisílabo, segun el verso es llano ó sono-final, aunque con dicho silencio ambos:

Si | fiérameaco | mète ' La | sáñadeLuz | bél, Con | ruégofervo | ròso ' A | Diósinvoca | ré.

A.—Pues bien, amigo mio: esos son los cuatro *sitios fundamentales* en que el verso que nos ocupa puede recibir sus acentos: en *primera*, en *segunda*, en *tercera* y en *cuarta* sílaba, y además *en la sexta siempre*, por ser la en que termina su frase música; pudiendo por lo demás recibir algun acento accidental en otros que no debo yo detenerme á detallar de una manera minuciosa, sabiendo V. como sabe ya á qué debe atenerse en esos versos cuyo objeto es ser puestos en música. Baste, pues, por via de muestra citar á V. estos ocho versos de Don Juan Nicasio Gallego en su célebre *Himno* al dos de mayo: en ellos verá V. observada constantemente la acentuacion *fundamental* en segunda y sesta, sin perjuicio de ingerirse en ella la *accidental* en cuarta á las veces.

EPTASÍLABOS DE ACENTUACION FUNDAMENTAL EN SEGUNDA Y EN SESTA SÍLABA, Y DE ACCIDENTAL EN CUARTA.

En éste infáusto dia,
Recuérdo a tànto agrávio,
Suspíros bróte el làbio,
Vengánza el corazòn:
Y súban nuéstros áyes '
Del céfiro en las álas,
Al sílbo de las bàlas,
Y al truéno del cañòn.

J.—Magnífica octavilla en verdad! Y en eptasílabos precisamente de los que más me gustan á mí. ¿A qué distribuirlos en piés, ni ponerme á llevar su compás? Su aire me dice que todo él es igual al del ejemplo consabido:

Si fiéra me acomète '
La sáña de Luzbél,

pues aunque hablando en todo rigor resultarán entre dichos piés *dos bisí-*

labos á tiempo sencillo en los versos de tres acentos, en lugar del *cuadrisílabo á tiempo doble* de los versos que tienen solo dos, ya sé que puedo convertir en este aquellos dos sencillos seguidos, golpeando solo el primero de los dos acentos que llevan. ¿Me hace V. ahora el obsequio de decirme qué *Fábulas* de V. están escritas en verso eptasílabo?

A.—Como hay ya unas cuantas de ellas, se las indicaré á V. en forma de lista:

El Humo, pág. 6.
La Culebra y la Anguila, pág. 17.
El Carnaval animalesco, pág. 85.
La Antorcha, pág. 129.
El Lobo, el Cordero y los dos pozales, pág. 192.
Las piedras de mármol, pág. 253.
El Sultan, pág. 3ı1.
El Ruiseñon y el Canario, pág 210.
Las leyes y la opinion, pág. 249.

Y ahora debo advertir á V. que de ellas son *Romancillos* todas, menos la penúltima que está escrita en la *rima libre* á que en esta especie de verso se da el nombre de *Cantilena*, y menos la última cuyas estrofas están dispuestas á modo de *Letrilla*, bien que sin la acentuacion siempre fija de las destinadas al canto.

J.—Esa última la recuerdo perfectamente; y por cierto que á estar acentuada como exige la genuina *Letrilla*, produciria muy buen efecto relativamente al oido, siendo como es tan agradable el juego de los versos llanos, esdrújulos y sono-finales que se combinan en sus estrofas, compuestas todas de doce versos, por lo cual podria dárseles muy bien la denominacion de *dozavillas*. ¿ Resta algo más que decir en lo tocante al verso eptasílabo ?

A.—Sí señor; y es que en él cabe ya hacer uso de estrofas compuestas solamente de *sono-finales*, sin que desagraden al oido como en otros versos más cortos, debiendo por lo tanto inferirse que eso se debe en el eptasílabo á lo mas espansivo y pausado de su frase música. Vea V. un ejemplo de ello en la *octavilla* siguiente:

Cuando todo mi amor
Para tí sola fué,
Con insano rigor
Desdeñaste mi fé.

Esperanzas sembré,
Desangaños cojí:
¿En qué, dí, te falté,
Que me pagas así?

J.—Entonces podrá tambien ese verso ser *sono-final* en los sitios impares de toda estrofa cuyo número de versos sea par, alternando con los llanos de los pares.

A.—No señor, hace muy mal efecto; ó sinó, véalo V. aquí:

Saluda al mes de Abril
La flor en la pradera,
Y esencias mil y mil
Esparce por do quiera.

Por lo demás, dé V. en ese verso por sobretendido todo lo dicho en los anteriores respecto á la gran parsimonia con que debe hacerse uso en él de los dos acentos conjuntos cuando coinciden con la terminacion de su frase música, aunque este lo consienta algo más por lo más espansivo de esa misma frase; y hablemos ya de la

COMBINACION DEL VERSO EPTASÍLABO CON EL PENTASÍLABO.

J.—Vamos, eso quiere decir que hemos llegado ya á la *Seguidilla,* de que me hablaba V. poco ha. Yo no me habia fijado hasta ahora en el número preciso de sílabas que entran á componer cada verso de los qne constituyen esa lindísima combinacion, como V. con justicia la llama; mas por las que sé de memoria (y no son pocas á decir verdad) de entre las mil que corren por esos mundos sin que sepamos quién es su autor, vengo ya á caer en la cuenta de que la *Seguidilla* en cuestion es *una estancia ó composicioncilla de cuatro versos, de los cuales son eptasílabos el primero y tercero, y pentasílabos el segundo y cuarto, c ncertando estos dos entre sí, ya en consonante, ya en asonante, y quedando los otros libres, aunque tambien pueden concertar en otra consonancia distinta de la que haya en el segundo y el cuarto.*

A.—Ha definido V. la *seguidilla* mucho mejor que algunos maestros. Vengan, pues, algunos ejemplitos que justifiquen esa definicion, ya que en lo tocante á este punto me ha tomado la delantera.

J.—Pues entonces, allá van tres, y muy graciosos en mi concepto, uno

de seguidilla asonante, otro de seguidilla consonante, y otro de seguidilla cruzada en sus dos consonancias distintas:

Para cuestas arriba
Quiero mi burro,
Que las cuestas abajo
Yo me las subo.

El bonete del Cura
Va por el rio,
Y el Cura va diciendo:
Bonete mio!

Tienes una carita
De San Antonio,
Y una condicioncita
Como un demonio.

A.—Bravísimo! No lo hiciera mejor el mejor Profesor de Métrica. Admiremos ahora entre paréntesis la chispa del Pueblo español, que sin aparato ninguno sabe decir cosas tan bien dichas, ofreciéndonos en la primera de esas tres bonitísimas estancias un pensamieto muy formal y sólido bajo cierta apariencia sofística, y presentándonos en la segunda rio, bonete y Cura en accion, cual si los estuviésemos viendo, mientras en la tercera se descubre un verdadero diablillo con faldas á través de su careta de ángel, como no se lo deseo yo á V. en la mujer que elija para esposa. Entretanto, esas *seguidillas* lo son *á secas*, por decirlo así; pero hay otras con *estribillo*, las cuales...

J.—Es verdad: las hay tambien con la *colilla* á que V. alude, *la cual consiste en tres versos más, pentasilabos el primero y tercero, ya en asonancia, ya en consonancia, y eptasilabo y libre el otro,* como estas otras dos, v. gr.:

Soñé que me querías
La otra mañana,
Y soñé al mismo tiempo
Que lo soñaba:
Que á un infelice,
Aun las dichas soñadas
Son imposibles.

Yo sembré una mirada,
Nació un deseo,
Floreció una esperanza,
Cojí un desprecio:
¿Quién, ay! creyera
Que tan buena semilla
Tal fruto diera?

A.—Ahí verá Vd. si el Pueblo español sabe tambien sentir como pocos, y aun como ninguno en el mundo. ¿Qué Poeta compite con él en conciliar cosas tan opuestas como lo son la ternura y el ingénio que ha dictado esas dos estancias, llenas á par de delicadeza, de desolacion y amargura? ¡Bien por TRUEBA que acude á inspirarse en la misma fuente que el Pueblo, con la ventaja de saber más para poder subordinar á un plan, á un designio, á una mira dada, una série de pensamientos qne aquel no puede presentar sino aislados! ¡Bien por LISTA que no se desdeñó de manejar un metro tan bello, y que tan voluntariamente se presta á expresar ciertas cosas que ningun otro acierta á decir como él! Yo podria citar de ambos Poetas seguidillas que rivalizan con esas que V. ha apuntado; pero no recordando entre ellas ninguna *de doble consonancia*, acudiré para completar esos ejemplos, al *Album* de una de mis queridas hijas, entre cuyas composiciones figura la estancia siguiente, notabilísima por la filosofía y profundidad de su pensamiento: su autor el por tantos conceptos ilustre General ROS DE OLANO.

Al lado de la Vida
Duerme la Muerte:
¡Guarda que la dormida
No se despierte!
La Vida humana
Vive solo del sueño
De su otra hermana.

J.—Dignos son en efecto esos versos de figurar al lado de los mejores que en la combinacion que nos ocupa se conocen en castellano.—Una pregunta ahora: ¿no hay casos en que la *seguidilla* se compone de versos *eptasílabos llanos* y de *seisílabos sono finales*?

A.—Entre las varias que canta el vulgo, hay algunas por ese estilo;

pero á mi no me suenan bien. Sirva de ejemplo esta sin *estribillo*, muy graciosa por otra parte:

En mi casa hay un patio
Tan particular,
Que en lloviendo se moja
Como los demás.

J.—En efecto: esa combinacion no es para agradar al oido.—¿Y qué compás lleva la *seguidilla* cuando lo es propiamente tal, es decir, cuando la componen los versos *eptasílabo* y *pentasílabo*?

A.—Eso depende de la colocacion que tengan sus distintos acentos; y por lo tanto guíese V. por los que sean *fundamentales*, para saber en eso á qué atenerse. Solo, pues, diré á V. dos cosas en lo que á ese punto concierne, y son: 1.ª, que la tendencia natural de la combinacion que nos ocupa es ser llevada á compás *simétrico*, rechazando constantemente el constantemente *uniforme*, y admitiendo únicamente el *vário*, cuando no puede, digámoslo así, pasar por otro camino; y 2.ª, que por un efecto preciso de esa irresistible tendencia, así como de la lentitud característica del verso eptasílabo en su combinacion con la alguna mayor celeridad inherente al de solas cinco sílabas, *son siempre de tiempo sencillo todos los pies trisílabos que entran en toda seguidilla*, á no ser que lleven silencio, pues entonces su tiempo es doble, como lo es, aun sin silencio ninguno, en la mayor parte de los casos, cuando se trata de otros versos distintos, ó de otras combinaciones métricas diferentes de la en que ahora estamos. Ahora, bien: eso es una novedad que no ha visto V. hasta ahora, pues aunque pude ya indicarla á V. cuando hice mencion del verso *sáfico*, prescindí de ello por no confundirle, no hallándose V. entonces como no se hallaba en estado de poder apreciar como al presente esos dos distintos valores del pié trisílabo á que me refiero. Oiga V. pues, el ejemplo siguiente, ó sea esta lindísima *Fábula* de Hartzenbusch, Poeta y Literato entre paréntesis, cuya reputacion es una de las más gloriosas y más legítimamente adquiridas que se conocen en nuestra Literatura contemporánea; y verá como efectivamente son de tiempo sencillo todos los piés trisílabos que intervienen en ella:

A ún Perál úna piédra'
Tiró ún Muchácho,

Y úna pèra exquisíta ‘
Soltóle el Àrbol:
Las álmas nòbles ‘
Por el mál que recìben ‘
Vuélven favòres.

J.—¡ Calle! Pues esa es la *Fabulilla* que por lo visto ha parodiado V. en la muy inferior á ella que con el título El Mulo figura en la página 206 de esta coleccion.

A.—Aun son peores las de las páginas 188 y 216, tituladas Los tres tropezones y Tuertos y Bizcos; pero ya valen un poco más Horas elásticas y La Familia, páginas 196 y 369, como seguidillas se entiende, puesto que *Fábulas* no lo son, sino solamente en el nombre. Ya vé V. pues, que no necesita decirme lo que es malo en mis cosas, para que yo caiga en la cuenta de que efectivamente lo es. Esto, empero, no viene ahora al caso, sino solo demostrar á V. lo que del pié trisílabo le hablaba.

En el ejemplo de que ahora se trata, hallará V. una complicacion de acentos que por de pronto le embarazarán, puesto que tiene cuatro el primer verso, tres los dos que á este se siguen, y dos nada más los restantes. Sin embargo, si V. observa bien lo que le diga su propio oido, verá que el ún y el úna, aunque acentuados en todo verso sin excepcion, no lo son *fundamentalmente* ni en el primero ni en el tercero de esos, no siéndolo tampoco el *ún* del segundo, pura continuacion de *tiró* en la sinalefa qne forma la union de las vocales contiguas, por lo cual puede prescindirse de él, ni más ni menos que de los otros que son *accidentales* asimismo, para la formacion del compás, *simétrico en toda la seguidilla*:

s s
AúnPe | *ràluna* | *piédra ‘ Ti* | *róunMu* | *chácho, Yúna* |
s s s
pèraexqui | *síta ‘ Sol* | *tóleel* | *Àrbol: Las* | *álmas* |
s s
nòbles‘ Porel | *málquere* | *cìben ‘* | *Vuélvenfa* | *vòres.*

J.— ¡Pues es verdad! Son tiempos sencillos los de todos los piés *trisílabos* que intervienen en esa *seguidilla*. ¿Sabe V. que es notable eso?

A.—Yo podria extenderme ahora en algunas observaciones sobre tal particularidad; mas para ello necesitaria recurrir á los signos músicos. Bástele á V., pues, saber por de pronto que el *pié trisilabo castellano* es elástico, en el sentido de durar en algunas combinaciones métricas la mitad exactamente que en otras; y digamos ya dos palabras sobre

OTRA COMBINACION DEL VERSO EPTASÍLABO.

J.—¿Y qué combinacion viene á ser esa?

A.—La consistente en hacerlo alternar con el *endecasilabo*, lo cual puede verificarse de mil diferentes maneras, segun más adelante veremos. Yo toco aqui ese punto solamente con el objeto de indicar á V. que llamándose á veces *Endecha* al *Romancillo de siete silabas* (aunque segun he dicho anteriormente, solo deberia dársele ese nombre cuando el tal *Romancillo* es triste), se convierte esa denominacion en la de ENDECHA REAL, *cuando á tres eptasilabos seguidos les sucede un endecasilabo asonante del segundo de aquellos*, como puede V. verlo en la siguiente estrofa, tomada de la *Fábula* EL COSACO, pág. 267, toda ella escrita por consiguiente en las tales ENDECHAS REALES:

Un Cosaco muy bruto,
Pero de gran talento,
Viajando por España
Arribó á una Ciudad que no recuerdo.

J.—Bien me suena el *Romance* hecho así; mas no deja de ser estraño lo de dar el nombre de *Endecha*, voz que siempre recuerda algo lúgubre, á lo que espresa todo lo contrario.

A.—¿Qué le ha de hacer V? Asi lo quiere el *uso*, déspota que á las veces autoriza aun las mayores impropiedades.

J.—Pues tambien he oido yo que el *Romancillo de siete silabas* suele denominarse *Anacreóntica.*

A.—En eso el uso es ya más racional, reservando como reserva la tal denominacion para el *Romancillo* en que el Poeta espresa ó pinta, como el griego Anacreonte en sus versos casi siempre eptasílabos, *los cuadros más risueños de la naturaleza, los movimientos más agradables del corazon, el placer, el ningun caso del tiempo venidero, el dulce empleo del presente, las delicias de una vida exenta de inquietudes, y finalmente, al*

hombre conducido por la filosofía á los juegos de la infancia, como dice SANCHEZ BARBERO en sus excelentes *Principios de Retórica y Poética*, cuyo texto recomiendo á V. como el mejor que sobre ambas materias ha visto entre nosotros la luz pública. Por lo demás, el siglo presente no está ya por las ANACREÓNTICAS, pidiendo como pide á voz en grito composiciones mas trascendentales, y acostumbrado como se halla á sensaciones harto mas enérgicas de las que al cabo pueden producirle esos bellos y apreciables juguetes, delicia de almas como la de VILLEGAS, la de CADALSO y la de MELENDEZ... pero este capítulo ha salido estraordinariamente más largo de lo que yo creí en un principio, y además, ó mis ojos vén turbio, ó se nos hace de noche ya.

J.—En efecto, señor FABULISTA; como que llevamos nada menos que ocho ó diez horas de conversacion, sin más que dos ligeras interrupciones en tan largo espacio de tiempo. ¡Y V. sin comer y sin..... ¡vamos! Empecatado debo de estar yo, cuando no he caido en la cuenta de la extorsion que le estoy causando.

A.—Si quiere V. complacerme ahora honrando mi pobre mesa, hará penitencia conmigo.

J.—Mil gracias: ¡qué bueno es V.! Pero soy hijo de familia, y mis Padres me estarán esperando, pues comemos precisamente á la hora en que usted lo hace.

A.—¡Ay amigo! Yo en ese punto no puedo tener regla fija, porque son tantas mis ocupaciones!

J.—¡Pues nada, nada! A comer ahora, y luego á descansar, á distraerse; que mañana volveré por aqui, á ver si terminamos este *Diálogo*.

A.—Falta ya poco para darle fin; pero no vuelva V. mañana, sino dentro de tres ó cuatro dias, pues aunque parezca que no, yo no puedo jamás distraerme, y ni al teatro ni al paseo voy, con halagarme tanto el primero y convenirme tanto el segundo, sin que me cuesten nada el uno ni el otro. Esos tres ó cuatro dias y aun más, los necesito para entenderme con el pobre y paciente Taquígrafo que nos está llevando la palabra desde ese gabinete que V. vé, y cuyas notas hay que trasladar á los caractéres comunes, para luego imprimir lo que salga lo mejor que sea posible,

J.—¡Admirable Arte en verdad! Pídale V. perdon á ese Taquígrafo por lo mucho que he abusado de él, interin cumplo yo personalmente con lo que le debo en justicia; y hasta dentro de una semana, en que tendré el placer y la honra de visitar á V. nuevamente.

A.--El placer y la honra serán mios. Hasta que V. guste, señor Don..... ¿cómo?

J.--Mi nombre es demasiado oscuro para que salga en letras de molde; soy meramente un aficionado á la bella Literatura, y un servidor y amigo de V.

A.--Y yo lo soy de V. asimismo.--A Dios: hasta la semana que viene.

CAPITULO X.

PROSECUCION DE LA MISMA MATERIA.

SECCION TERCERA.

De los versos octosílabo, nonasílabo y decasílabo.

J.—Héme aquí despues de trascurridos nada menos que cinco meses, en vez de la semana en que quedamos.

A.—Muy bien venido es en cualquier tiempo quien como V. viene á honrar mi casa. ¿Cómo ha sido tanto tardar?

J.—He creido deber hacerlo así, al ver cuán de tarde en tarde tambien iban saliendo á luz las entregas correspondientes á nuestro *Diálogo*. Yo dije para mí: « el FABULISTA debe de tropezar sin duda alguna con dificultades sin cuento en lo de dar su MÉTRICA á luz, cuando esas entregas no salen con la regularidad que las otras »; y creí deber abstenerme de aumentarlas yo por mi parte con una visita que por lo visto no corria priesa hasta ahora. Entretanto, ¡qué placer he tenido en ver puesto en letras de molde todo lo que hemos dicho uno y otro! Esto parece cosa de brujería, pues salvo las notas que V. ha añadido de vez en cuando, lo demás que ha salido á luz es textualmente nuestra conversacion, reproducida por el Taquígrafo con fidelidad admirable. ¿Dónde está? Voy á darle un abrazo.

A.—Él se lo agradece á V. mucho; pero así como tiene V. el capricho de no querer decirme su nombre, él lo tiene tambien en que V. no le vea ni le hable, y debe V. respetar en él lo que en V. respetamos ambos. Por lo demás, no se haga V. la ilusion de creer que todo lo que V. ha dicho ha salido á luz ni más ni menos que como lo ha dicho, pues aunque él lo ha

reproducido fielmente, asi como lo hablado por mí, ni uno ni otro nos espresamos con la correccion necesaria para que nuestras palabras vayan á la imprenta como han salido de nuestros lábios, cosa que á muy pocos es dada. Hé aquí, pues, explicada una parte de la tardanza en la reparticion de las entregas de nuestro *Diálogo,* necesitando como he necesitado más de un mes para corregir lo que hablamos en ocho ó diez horas, y consistiendo el resto de la demora ya en la dificultad de imprimir con las menos erratas posibles un *Tratado* tan lleno de acentos, ya en faltar á veces papel para la continuacion de la obra, ya en la ruptura ó descomposicion de algun molde, ya por último en otras dificultades materiales que seria prolijo enumerar, entre las cuales, gracias á Dios, no se cuenta la falta de buen deseo, regalando como regalo á mis benévolos suscritores todas las entregas que pasan de *treinta*, como les prometí en un principio.

J.—Ahora siento haber por mi parte contribuido á ocasionar á V. un desembolso tan considerable como el que tantas entregas *grátis* tienen por precision que producirle, siendo así que sin mi intervencion habria V. podido cumplir su promesa, dando á luz el *breve Tratado* que prometió en el *Prospecto* y en el *Prólogo*, en lugar de este otro larguísimo que entre los dos estamos haciendo. Por fortuna puedo ya prescindir de importunar á V. con ciertas preguntas, por lo que despues le diré, y podrá V. en su consecuencia limitarse á lo puramente preciso, á contar desde el metro en que vamos á entrar ahora, que supongo será el

VERSO OCTOSÍLABO.

A.—Sí, señor, ese es el que nos toca, una vez adoptado el plan de analizar los versos castellanos á medida que crecen en sílabas. El de que ahora se trata tiene ocho, y por lo tanto excusado es decir que cae siempre en su sílaba sétima la conclusion de su frase música; frase tan espontánea de suyo, que se la encuentran sin saber cómo aun los mas miserables copleros. De aqui que suelan recurrir á él los hombres menos dotados de génio, de fantasía y de inspiracion, y de aquí que en ningun otro verso se hayan dicho cosas mas tontas y mas indignas de ser leidas, ó díganlo sinó los autores de tantas *aleluyas* insulsas, de tantos *dichos y estrechos* sin gracia y de tantos *romances* patibularios, como no sin gran daño á veces de la moral y de la sociedad, han estragado y siguen estragando el de-

suyo escasísimo gusto de la pobre y sencilla plebe. Sin embargo, aunque acanallado por esos menos que poetrastros, y aunque no tan grato al oido como otros versos más musicales, puede sacarse gran partido de él, ya en el sentido de la sencillez y de esa suave media tinta que sin caer en el prosaismo caracteriza las buenas composiciones de nuestro ROMANCERO, ya en el de la gracia y del chiste, suaves tambien hasta cierto punto, que brillan por ejemplo, en BRETON, autor cuya difícil facilidad excede á la del mismo MORATIN; ya en el de la sal y pimienta que, aunque á veces mas picantes de lo justo, constituyen el relieve de QUEVEDO; ya en el de la gallardía y la gala que tanto nos admiran en GÓNGORA; ya por último en el del sentimiento, de la ternura y la melancolía con que de tan distintas maneras han sabido herir todas las fibras de nuestro corazon un CAMPOAMOR en sus rimas líricas, ó un GARCÍA GUTIERREZ y un HARTZENBUSCH v. gr. en tantos y tantos pasages de pasion como escritos en ese verso nos han dado en sus inmortales dramas *El Trovador* y *Los Amantes de Teruel*, y en otros que los han seguido.

J.—Ese concepto he formado yo del metro á que V. se refiere, pues para gobierno de V., me he dedicado estos últimos meses á leer versos y sacar apuntes; y he visto que en efecto el de ocho sílabas toca á veces con la planta á la Prosa, mientras su frente llega en ocasiones á rozarse con la Poesía más genuina y más elevada. Vea V., vea V. qué de ejemplos traigo escritos en estos papeles, por si pueden contribuir á evitarle á V. la molestia de discurrir ó recordar otros.

A,—¡Hola, hola! ¿Con qué tan perfectamente ha aprovechado V. el tiempo trascurrido desde nuestra última visita? Entonces lea V. esos apuntes, y veamos si con efecto contribuyen á economizarme tiempo y trabajo en el ARTE MÉTRICA.

J.—Pues entonces, pasemos, si á V. le place, á hablar un poco ante todas cosas sobre las distintas.

COMBINACIONES MÉTRICAS DEL VERSO OCTOSÍLABO.

A.—Esas combinaciones están ya explicadas en una buena parte, pues claro es que han de tener lugar en él las indicadas anteriormente respecto á otros versos más cortos.

J.—Sin embargo, yo he apuntado hasta las combinaciones explicadas ya, porque eso mismo me ha hecho conocer cuáles de ellas son mas

apropósito para que el octosílabo se luzca en los términos convenientes. Comienzo, pues, por el *pareado*, metro en que V. ha escrito su ***Fábula*** titulada *El Tordo parlanchin*, la cual, dejando aparte la ***dedicatoria***, comienza en la página 316, si bien concluye en una ***redondilla***, porque sin duda ha creido V. que esta le era más al caso que aquel para ***redondear*** su pensamiento, cláusula ó período final.

A.—Asi es efectivamente. ¿Y qué cree V. de esa combinacion?

J.—Que ha hecho V. perfectísimamente en no escribir en ella sino un solo *Apólogo*, porque ademas de ser bastante prosáica, encuentro pesado y monótono eso de aconsonantar octosílabos constantemente de dos en dos. Mas apropósito me parece la tal combinacion para usada suelta, como la usó Martinez de la Rosa (ese hombre eminente cuya pérdida lloramos hoy todos los españoles) en aquella inscripcion, epitafio, ó como deba denominarse, de su *Cementerio de Momo*:

Aquí Fray Diego reposa,
Que jamás hizo otra cosa.

A.—Dice V. bien; y ahí podrá V. ver cómo ya el pareado octosilábico puede constituir un *epigrama*, pues epígrama es efectivamente ese gracioso epitafio, traduccion libre de este otro latino: ***Qui semper jacuit, hic jacet Hermógenes.***

J.—En análogo caso se hallan, al menos á mi modo de ver, los ***tercetos*** ó ***tercerillas*** (que asi he visto en algun Tratado de Métrica llamarse á esa combinacion, cuando se habla de versos cortos): tampoco parecen prestarse sino á algun dicho ó sentencia suelta, ni aun tratándose del verso octosilábico, que es el más lato entre todos los breves; y aun asi no es fácil elevarlos gran cosa sobre el nivel de la prosa pura, como lo indican estos otros dos ejemplos, ó llamémoslos tambien ***epigramas***, tomados del mismo *Cementerio de Momo*, y en que juegan las consonancias de los dos modos que V. me dijo al hablarme del verso de cuatro sílabas:

Aquí yace un cortesano,
Que se quebró la cintura
Un dia de besamano.

—

Aquí enterraron de balde,
Por no hallarle una peseta...
No sigas: era Poeta.

A.—El *terceto*, no siendo endecasílabo, constituye siempre una combinacion á la cual parece faltar algo para redondear y entonar de un modo algo satisfactorio lo que por su medio se diga; y aun por eso no he recurrido yo á él para escribir *Fábula* ninguna, puesto que no es fácil tampoco *encadenarlo* de una manera algo tolerable, en los términos que se necesita aun en las composiciones menos latas, segun más adelante verémos.

J.—Pero ya la *cuarteta* es otra cosa, pues aun con la sola *asonancia*, cabe en ella que el verso octosílabo se ostente lleno de vida y alma, sin que le falte á la cláusula métrica nada de lo que á esta se exige para que suene agradablemente. Asi á lo menos me parece á mí, cuando recito las dos siguientes, consistente la una en un *cantar* de los que tienen por autor al Pueblo, y otra en cuatro versos *de asonancia cruzada ó doble*, tomados de una de las Comedias de nuestro inmortal CALDERON:

Los ojos de mi morena
Se parecen á mis males,
Grandes como mis fatigas,
Negros como mis pesares.

—

Hipócrita Mongibelo,
Nieve ostentas, fuego escondes:
¿Qué harán los humanos pechos,
Si saben fingir los montes?

A.—Muy acertado veo que anda V. en lo tocante á citar ejemplos. Ahí existe ya Poesía de otro sabor que la epigramática, y Poesía de la que yo llamo pura y netamente española, como lo es la de nuestros buenos *Romances*, de los cuales ya sabe V. que es elemento la tal cuarteta, bien que no siempre sea preciso encerrar cada pensamiento en cuatro versos, como en otra ocasion tengo dicho.

J.—Aqui siguen ahora en mis apuntes las *Fábulas* que V. ha escrito en *Romance*, bastante flojas en su mayor parte, si me permite V. serle franco; y son:

La Corneja sedienta, pág. 22.
La Mosca instruida, pág. 74.
El Tabique de papel, pág. 222.
El Pelícano y la Naturaleza, pág. 239.
Nombres y cosas, pág. 346.

A.—La observacion de V. es muy justa; y hasta detestables le parecerán á V. las mejores cuartetas de que constan, si las compara con esas otras que tan oportunamente acaba de citarme.

J.—En cambio es V. más feliz cuando maneja la *redondilla*, porque yo observo...

A.—Permítame V. interrumpirle, para rogarle que cuando hable de mis *Apólogos*, se abstenga de toda calificacion, á no ser para censurarlos.

J.—Yo quería dulcificar mi censura anterior con alguna observacion en sentido contrario; pero veo que V. no me lo permite, y por lo tanto, para ser justo, ni loaré ni censuraré, limitándome solamente á indicar los *Apólogos* que vea escritos en las combinaciones métricas á que en lo sucesivo me refiera, sin calificarlos de buenos, ni de malos, ni de otra manera alguna.

A.—Es V. uno de los Jóvenes de mejor juicio que conozco.

J.—Tambien yo deberia negarme á escuchar tales calificaciones; pero V., como persona mayor, debe tener licencia para todo. Volviendo, empero, á lo que es del caso, digo que estoy de acuerdo con V. en lo que anteriormente me dijo, respecto á ser la *rima* muy superior á la *semi-rima* en lo de producir buen efecto, pues por mucho que valga la *cuarteta* en los versos octosilábicos, me place mucho más la *redondilla*, ora sea de las comunes, ora de las que V. llama *cruzadas*, como lo son respectivamente estas de GÓNGORA y de CALDERON, las cuales pueden tambien servir de ejemplo respecto al agradable sonido del octosílabo *sono-final*, y aun respecto á admitir la frase de todo octosílabo *dos acentos conjuntos al fin*, mucho mejor que otros versos más cortos, como lo indica el *sér már* de la primera:

Arroyo, ¿en qué ha de parar
Tanto anhelar y subir,
Tú por ser Guadalquivir,
Guadalquivir por ser mar?

—

Aprended, flores, de mí
Lo que va de ayer á hoy;
Que ayer maravilla fuí,
Y hoy sombra mia no soy.

A.—Dice V. perfectísimamente. Por lo demás, mi querido amigo, de esas estancias entran siempre muy pocas en libra; y aun estoy por decir que en castellano no se ha hecho á la ambicion una pregunta tan al alma como la que Góngora acertó á dirigirle en la primera de esas dos *redondillas*. Dejando empero esa consideracion á un lado, convengo con V. en que en efecto suenan bien en el verso octosílabo tanto la una como la otra combinacion en que la redondilla consiste; pero debo advertir á V. que la segunda es algo ocasionada al prosaismo y á la flojedad, si no hay mucho tino en manejarla.

J.—Y aun por eso habrá creido V. muy del caso economizarla en sus *Fábulas*, puesto que solo he visto una de ellas escrita en *redondillas cruzadas*; es decir, *El Caballo* y *el Ginete*, pág. 140. En cambio ha sido V. mucho más pródigo respecto á la otra combinacion, estando como están escritos en *redondillas comunes* los catorce *Apólogos* siguientes:

La Mano Derecha y la Izquierda, pág. 1.
La Cabeza y el Gorro, pág. 14.
El Carnero y el Novillo, pág. 33.
El Cuervo, la Paloma y la Nieve, pág. 49.
El Viejo, el Niño y el Burro, pág. 54.
La Luz y el Hombre dormido, pág. 60.
El Pié y la Bota, pág 94.
El concurso de los Animales, pág. 113.
El Envidioso y el Avaro, pág. 122.
Las cuatro muelas (cuya moraleja es un *pareado*), pág. 135.
Las monadas de una Mona, pág. 181.
El Gallo-Conejo, pág. 242.
Las manchas del Sol, pág. 277.
La Guerra de las Geringas, pág. 328.

A.—En esta parte de nuestro Diálogo viene V. á hacer todo el gasto, como suele vulgarmente decirse.

J.—En *redondelas* no ha escrito V. nada; y sin embargo, á mí se me figura que el vulgo las canta muy aceptables, como lo prueban, entre otras muchas, estas dos que V. habrá oido cien veces, y de las cuales en la primera se vé que suena perfectamente el octosílabo *sono-final* combinado con el *llano*, aun cayendo *en sitio impar de estrofa par*, ó que consta *de versos pares*:

Anoche soñaba yo,
Que dos negros me mataban,
Y eran tus hermosos ojos
Que enojados me miraban.

—

A las rejas de la cárcel
No me vengas á llorar:
Ya que penas no me quitas,
No me las vengas á dar.

A.—Esa combinacion es de las que generalmente solo deben usarse para sentencias ó dichos sueltos, como lo son los que formula ese que V. acaba de llamar *vulgo*, Poeta de génio sin duda cuando le domina una idea ó le excita alguna pasion; pero que solo puede espresarlas bien en estrofas ó estancias del momento, no en una série ó sucesion de ellas relacionadas todas entre sí, y todas sometidas asimismo á un pensamiento ó fin capital, cosa superior á sus fuerzas y á los pocos ó ningunos recursos artísticos de que dispone. Una composicion algo lata escrita toda ella en *redondelas*, se haria amanerada muy pronto (salvo solo en el endecasílabo), aun variando sus consonancias, é insufrible si fuese siempre una misma la rima que en ellas entrase, como lo es, aun en el mismo Góngora, una cuyo principio es este:

Tendiendo sus blancos paños
Sobre el florido ribete
Que guarnece la una orilla
Del frisado Guadalete, etc.

J.—En mis apuntes sigue ahora otra combinacion de las más bellas que yo conozco, y que V. no ha esplicado aun, por haberla reservado sin duda para el momento en que se tratase del verso de que estamos ha-

blando, aun cuando pueda tambien tener lugar en los de menos número de sílabas. Tal es la ondeante, la airosa, la linda y gallarda *quintilla*, la cual defino yo diciendo ser *un conjunto de cinco versos, en el cual juegan dos consonancias, una comun á dos y otra á tres de ellos, alternadas de distintas maneras,* como lo son las cinco siguientes:

I.

Hojas del árbol caidas
Juguete del viento son:
Las ilusiones perdidas
Son hojas ¡ay! desprendidas
Del árbol del corazon.

ESPRONCEDA.

II.

Mas ay! que ya se apagaron
Aquellos cantos, Felisa,
Que en tu alabanza sonaron!
Y por Dios que bien aprisa,
Siendo tan dulces, pasaron!

CAMPOAMOR.

III.

En turba alegre y ligera
Bajaban por la ribera
Los cazadores veloces (1),
Con alaridos y voces
Acorralando una fiera.

ZORRILLA.

---

(1) *En este verso ofende el* oe oe *de sus dos últimas palabras; pero ese defecto, que lo es, está abundantemente compensado con la vida y animacion del resto de la quintilla, razon más que bastante sin duda para que la cite el Jóven del Diálogo. Consideracion análoga influyó en citar el Autor los versos de* FRAY LUIS DE LEON *que figuran al final de la página* 453, *y de los cuales presenta el último un asonantamiento en* ao *nada aceptable; pero que por defectuoso que resulte (y en esto era muy descuida-*

IV.

Tanta luz, tantos colores,
Tantas galas y primores
Son mentira y oropel,
Que el mundo alfombra con flores
Los pantanos que hay en él.

El mismo.

V.

Para formar tan hermosa
Esa boca angelical,
Hubo competencia igual
Entre el clavel y la rosa,
La púrpura y el coral.

Campoamor.

Y otra manera he visto tambien de casar esas dos consonancias; pero ya no me suena bien:

VI.

¿Quiénes sois, genios sombríos,
Que junto á mí os agolpais?
¿Sois vanos delirios mios,
O sois verdad? ¿Qué buscais?
¿Qué quereis? ¿adónde vais?

Espronceda.

A.—Y aun por eso es tan poco usada esa manera de terminar la *quintilla* en un *pareado*, mientras es bastante frecuente hacerla dar principio

---

do aquel por otra parte insigne Poeta), no llega á oscurecer el gran mérito que resplandece en la indicada estrofa. Aqui podremos decir con Horacio:

Ubi plura nitent in carmina, non ego paucis
Offendar maculis, quas aut incuria fudit *etc.*

Sin embargo, bueno es repetir á la Juventud que deben evitarse en cuanto sea posible semejantes asonantamientos, como ya en otra ocasion queda dicho.

con él, siendo por lo demás el primer modo de casar sus distintos consonantes el que más halaga y más llena.

J.—Y de aquí por lo visto haberlo preferido V., aun usando tambien de algunos otros, en las siguientes *Fábulas* que ha escrito en *quintillas*, no sin dar alguna que otra vez á la *redondilla*, y á alguna otra combinacion distinta, el cargo de espresar la *moraleja*:

El Perro y el Sereno, pág. 80.
El Macho y el Arriero, pág. 98.
Los dos Ortógrafos, pág. 144.
El Hombre terco, pág. 146.
El Disfraz, pág. 156.
El Dormilon, pág. 177.
El Motin, pág. 228.
Las Dos Aguilas, pág. 272.
La Criada sisona, pág. 296.

A.—Donde está la primera *quintilla* de ESPRONCEDA que V. ha citado, y las de CAMPOAMOR de cuya lira han brotado las de *La compasion*; ó donde haya *Apólogos* tan bellos como *La modestia*, obra maestra del tan correcto como elocuente Poeta SELGAS, escrita en quintillas tambien, deben callar todas las demás que pueda hacer un pobre *Fabulista* de la humilde talla que yo.—¿Qué más traen los apuntes de V. en lo tocante al verso octosílabo?

J.—Traen otras muchísimas cosas; pero como seria interminable hablar de todas las combinaciones que dicho verso puede recibir, dejaremos para el *endecasílabo* algunas de ellas que le son mas propias, limitándome yo á indicar aquí las tres últimas con que voy á concluir lo que dice relacion al *octosílabo* combinado consigo propio: la *sextilla*, la *octavilla* y la *décima*.

A.—La *sextilla* es de mal efecto en el verso octosílabo, si por ella entiende V. *la combinacion consistente en seis versos, de los cuales riman entre sí el primero, tercero y quinto, mientras conciertan en otra consonancia el segundo, el cuarto y el sexto.*

J.—No hablo yo de esa combinacion, ni tampoco de la consistente *en una redondilla cruzada subseguida de un pareado*, la cual tampoco sue-

na gran cosa, sino de otra que me place más, y es *la que consiste en emplear tres consonancias distintas, una para los versos primero y segundo, otra para el cuarto y el quinto,* y *otra para el tercero y el sexto,* como sucede en esta de ZORRILLA:

> *¿Qué teneis, hermanos mios?*
> *¡Los ojos traeis sombríos*
> *Como cirios funerales!*
> *¡De la faja á los dobleces*
> *Han asomado tres veces*
> *Las hojas de los puñales!*

A.—Construida de esa manera, acepto yo tambien la *sextilla* (ó *sextina*, como dicen otros) en los versos octosilábicos. Y no suena tampoco mal construida de otro modo diverso, tal, v. gr., como la de dos solas consonancias que intervienen en este epígrama, género al cual se adapta de un modo admirable, y aun estoy por decir que casi exclusivo, el octosílabo que nos ocupa:

> *De Atila, Rey de los Hunnos,*
> *Dijeron muy oportunos*
> *Dos que montaban dos potros:*
> *« ¿Qué nos importa á nosotros*
> *Que sea Rey de los unos,*
> *Ó sea Rey de los otros* (1)*?* »

J.—Y la *octavilla* suena tambien perfectamente, aunque no tenga la acentuacion de las que se destinan al canto, como esta en que el mismo

---

(1) *En lo relativo á este ejemplo, debe advertirse tambien á los Jóvenes que solamente muy rara vez es permitido rimar entre sí palabras tales como* Hunnos *y* unos, *y que aun en los pocos casos en que eso se haga, convendrá interponer entre esos consonantes* homónimos *ó* cuasi-homónimos *algun otro que no lo sea, tal como el* oportunos *de arriba. El verso* Dos que montaban dos potros *tiene á su vez no poco de* ripio, *vicio que siempre debe evitarse; pero ya que se incurra en él, conviene al menos disponer las cosas de modo que afecte á los versos de menos importancia relativa en las estrofas donde intervenga, como en ese ejemplo sucede.*

Zorrilla se refiere á las saetas que en el relój marcan las horas de nuestra vida:

Tal vez detras de la esfera
Algun espíritu yace,
Que rápidamente hace
Ambos punzones rodar:
Quizá al declinar el dia
Para hundirse en occidente,
Asoma la calva frente
El universo á mirar.

A.—Esa es una de las combinaciones á que más prediléccion muestra el tan fecundo como desigual Poeta á que V. alude ; y por cierto que nadie le excede en manejarla con felicidad, como entre otras composiciones suyas lo demuestran la de *El reloj* que le ha suministrado á V. esos ocho versos, y la que tiene por título *La noche inquieta,* ambas á cual mas triste y sombría, y á cual más filosófica tambien, sin dejar por eso de ser altamente poéticas. De aqui el crédito que en los tiempos de nuestro delirio romántico alcanzó la *octavilla octosilábica,* no existiendo admirador de Zorrilla que no procurase imitarle, ya que no en la inspiracion y en el génio, á lo menos en esa forma que adoptó como favorita para vestir con ella sus ideas; pero se le quedaron muy atrás casi todos esos imitadores, no habiendo en consecuencia combinacion que nos presente más prosaismo que esa en los tiempos que han venido despues.

J.—Tal vez dice V. bien en eso; pero como quiera que sea, prosáica ó no (y lo es por el asunto), ha escrito V. una *Fábula* en *octavillas,* y es la titulada *El Vegete Don Andrés,* ó sea *Antaño* y *Ogaño,* pág. 291.—Viniendo ya, empero, á la *décima,* esta es otra combinacion que segun he visto en algunos *Tratados de Métrica* fué inventada por Vicente Espinel, por lo cual tuvo en un principio la denominacion de *Espinela,* siendo á mi manera de ver tanto ó más bella que la *quintilla* si se maneja oportunamente, pero mucho mas difícil sin comparacion , *como que consiste en cuatro rimas ó consonancias, una de las cuales afecta á sus versos primero, cuarto y quinto , otra á los versos segundo y tercero*; *otra al sexto, sétimo* y *décimo, y otra en fin al octavo y al nono.* Tal es la siguiente que Gil y Zárate pone en boca de *Don Alvaro de Luna,* en el momento en que anunciándose á este que va á morir degollado dentro de una hora, hace volcar un reloj de arena (y vuelvo al reloj otra vez), expresándose de este modo:

Arena que sin sentir
Tan callada vas pasando,
Contigo veloz llevando
Mi fugitivo existir:
Lo que resta á mi vivir
Mido ya en tí con certeza,
Pues con bárbara presteza,
A impulsos del hado insano,
Al caer tu último grano
Caerá tambien mi cabeza.

A.—Veo que sigue V. acreditando su buen criterio en los ejemplos que se le ocurren, no obstante el *ao ao* de ese *hado insano*; y veo tambien que comprende la dificultad de la *décima*, dificultad comparable solo á la del *soneto*, si una y otro han de ser lo que deben.

J.—Pues ó V. no se asusta de eso, ó le hace apechugar con ello la aficion particular que por lo visto tiene á la combinacion de que se trata, puesto que ha escrito en ella (salvo lo tocante á alguna que otra *moraleja*), nada menos que las 16 *Fábulas* siguientes:

La Cicatriz, pág. 11.
El Perro y el Gato, pág. 19.
El Oso y la Hiena, pág. 25.
El Santo de pez, pág. 30.
El Cazolazo, pág. 39.
El Cortante y el Carnero, pág. 42.
Los Ojos, pág. 71.
Los dos Mastines, pág. 83.
El Mérito y la Fortuna, pág. 101.
El ruido de las campanas, pág. 118.
El Desafío, pág. 133.
El Conejo y el Perro dogo, pág. 153.
El Usted y el Usía, pág. 288.
El Águila y los Lagartos, pág. 324.
La Sierpe y la Abeja, pág. 358.
El Barco y el Rio, pág. 362.

A.—¿ Ha concluido V. sus apuntes relativos al octosílabo?

J.—Espere V. un poco... ¡ Ay qué diantre! ¿ Pues no me he dejado en casa una hoja? Y en ella estaba todo lo concerniente á las combinaciones de ese verso, no ya consigo mismo, sino con otros; es decir, las constitutivas de las

COPLAS DE PIÉ QUEBRADO.

A.—No ha perdido V. en eso gran cosa, pues realmente valen muy poco las coplas á que V. se refiere, por más que en la moderna reaccion á favor del verso octosílabo, tan injustamente desdeñado de la escuela clásica, ó por mejor decir *seudo-clásica*, haya tantos y tantos que se afanen en versificar á lo Jorge Manrique, autor de aquel eterno sermon que da principio de esta manera;

Recuerde el alma dormida,
Avive el seso y despierte,
Contemplando
Cómo se pasa la vida,
Cómo se viene la muerte
Tan callando.

J.—No es V., por lo visto, muy afecto al casamiento del octosílabo con el cuadrisílabo, sin embargo de haberlos maridado por el estilo de ese mismo ejemplo en la Fábula *El Fuego y el Agua*, pág. 306.

A.—Dice V. bien: no me enamoran mucho las tales coplas, pues aunque no diré, como Quintana, que son *esencialmente opuestas á toda armonía y á todo placer*, creo al menos que no sirven generalmente hablando sino de embarazo al ingénio, sin compensar con tal cual belleza que por acaso pueden producir, las dificultades que ofrecen. Sin embargo, transijo con ellas en alguna que otra ocasion., á condicion empero de que sea cuadrisílabo ese *pié quebrado*, pues al cabo es un hemistiquio del otro verso con que se combina, y tiene ya por esa circunstancia alguna como razon de ser; pero no cuando es *pentasílabo*, y menos cuando entran los dos á corresponderse entre sí, como si, por ejemplo, dijéramos:

Por la calle va Ramon
Cojeando,
No sin dar su tropezon
De cuando en cuando.

J.—Pues mire V.: á mí se me figura que tratándose del estilo festivo, no pega eso del todo mal.

A.—Y aun por eso suelen nuestros Poetas hacer uso del *pié quebrado* en los *retornelos* ó *repeticiones* de los *Romances* llamados *Letrillas satíricas*, tomando como á cháchara el metro, por ser la Musa que los inspira bulliciosa entonces de suyo, con sus ribetes de maligna y loca, razon por la cual verá V. variar las dimensiones del tal pié desde el de *dos* hasta el de *seis sílabas*, como en los ejemplos siguientes:

En eso de que por tema
De no ceder á ninguno,
Sin esperar premio alguno
Me ponga con mucha flema
A escribir un gran Poema
Como el pobreton del Tasso,
Paso.

Mas en que por diversion
Se suelte mi taravilla
En cantar una Letrilla,
Donde saque á colacion
Tanto esposo chibaton
Como á cada paso encuentro,
Entro.

IGLESIAS.

Dinero son calidad:
Verdad.
Más ama quien más suspira:
Mentira.

GÓNGORA.

¿ He de ser yo tan avanto,
Luisa, que crea en tu llanto,
Cuando sé que eres mujer,
Y que por un alfiler
Que se te caiga del manto
Con la misma angustia lloras?
Exi foras.

BRETON.

Poderoso caballero
Es don dinero.
QUEVEDO.

Ser vieja y arrebolarse,
No puede tragarse.
H. DE MENDOZA.

Por lo demás, las coplas en cuestion no merecen la pena de indicar de qué maneras puede combinarse en ellas al pié quebrado con el verso entero, estando eso como está al arbitrio de los que quieran servirse de él, haciendo si les place hasta *ovillejos*, por el estilo de este tan sabido:

¿Quién menoscaba mis bienes?
Desdenes.
¿Y quién aumenta mis duelos?
Los celos.
¿Y quién prueba mi paciencia?
Ausencia.
De este modo en mi dolencia
Ningun remedio se alcanza,
Pues me matan la esperanza
Desdenes, celos *y* ausencia.

Y si se quiere echar completamente á barato la pobre Versificacion, ¿quién nos impide imitar lindezas tales como las de nuestros antiguos *Villancicos,* entre ellas, por ejemplo, la siguiente?

No son todos ruiseñores
Los que cantan entre flores,
Sino campanitas de plata
Que tocan al alba,
Sino trompeticas de oro
Que hacen la salva
A los soles que adoro.

J.—Eso es llevar hasta la exageracion el *baturrillo versificadoresco* ¿Quién diablos ha de hacer eso ahora?

A.—¡Ay amigo, y qué poco sabe V. cuánto arrastra en ocasiones aun á algunos de nuestros mejores ingenios el prurito de resucitar todo lo

antiguo, aunque sea malo! Pero terminemos ya esto. Yo admito coplas de *pié quebrado* cuando son buenas en cuanto puedan serlo, como unas cuantas de las de ese pesadísimo sermon á que antes me he referido, donde lo ingrato de la versificacion parece estar en armonía á veces con lo tétrico del asunto elegido por JORGE MANRIQUE: yo las admito tambien en lo festivo, cuando ayudan algo á la chispa, como á veces le suelen ayudar, sin que esto sea contradictorio con atribuirles tambien algun auxilio á la cosas lúgubres, puesto que los extremos se tocan: yo, en fin, llego hasta á entusiasmarme cuando leo composiciones tales como *El Pirata* de ESPRONCEDA, si es que hay una sola cancion que pueda en castellano competir con el buen desempeño de esa, donde verá V., entre paréntesis, *octavillas* en verso cuadrisílabo superiores á todo elogio: pero esos casos excepcionales prueban solo el poder del talento en casos tambien de excepcion, sin que de eso pueda deducirse que la combinacion que nos ocupa deba usarse sino muy rara vez, por más que ahora esté casi tan en boga como en los tiempos de CASTILLEJO, de ingrata y prosáica memoria.

J.—Dígame V. ahora: ¿y por qué se llaman *coplas de pié quebrado* esas en que entran versos más cortos á combinarse con los más largos, siendo así que aun los versos más breves son *piés enteros* en mi concepto?

A.—Se les ha dado esa denominacion, porque en lo antiguo se llamaba *pié* al verso, aunque no siempre á decir verdad; y en efecto *once sílabas por pié* decia el ya citado CASTILLEJO que era el endecasílabo, contra el cual y contra GARCILASO y demás que le eran afectos gritaba como un energúmeno. De aquí, pues, llamarse *quebrado* al verso cuadrisílabo que entraba á combinarse con el de ocho sílabas, por parecer como una *fraccion* de este; y de aqui que en ese sentido pueda darse igual denominacion á todo verso que se combine con otro de mayores dimensiones; pero el uso comun es llamar *coplas de pié quebrado* solamente á las *octosílabo-cuadrisilábicas* y á las demás en que el octosílabo alterna con otros versos menores; y á ellas, no á las otras me refiero en las observaciones que preceden.

J.—Quedo enterado; pero es el caso que asi como el verso octosílabo alterna á veces con esos otros qne tienen menos sílabas que él, he visto que en algunas ocasiones hay Poetas que suelen casarlo con otros versos que tienen más, como sucede en el siguiente ejemplo que recuerdo de

entre los varios contenidos en el papel que me he dejado olvidado en casa:

¡Bendito seas, Dios bueno,
Que en tu saber insondable
Hiciste el alba tan bella,
Tan misteriosa la tarde!
El alba, que ahuyenta y borra
Del corazon los pesares;
La tarde, que el alma eleva
Con su esplendor vacilante,
Con sus púrpuras que cruzan,
Con sus nubecillas que arden,
Con ese ruïdo que hendiendo va el aire,
Y que de esas torres se despeña y cáe.

A.—Esos versos, amigo mio, me recuerdan tristemente á su autor el inspiradísimo Zea, jóven robado en flor á las Letras, y cuyos inmerecidos infortunios procuré dulcificar algun tanto en uno de los trances más terribles por que le hizo pasar ese Dios á quien tan dulcemente bendecia en esa primera cuarteta; Dios que ahora le cuenta sin duda en el número de sus bienaventurados. Algo más que esto podria yo decir á V. para probarle lo mucho en que siempre tuve á aquel hombre honradísimo á par que esclarecido Poeta; mas no por eso dejaré de decir que no soy de los partidarios del romance que á imitacion de algunos antiguos amalgamó asi con los versos de doce sílabas, como otros lo han amalgamado con los de diez y con los de once, empleando tres asonancias seguidas de un modo que será lo que quiera, pero que á mí no me puede entrar, por más que rinda el debido tributo de respeto á escritores eminentísimos que piensan de un modo contrario. El verso es cosa muy delicada, y teniendo como tiene su aire y su fisonomía distinta segun la especie á que pertenece, no deben mezclarse entre sí los que son de clases diversas, cuando el efecto que producen las unas está en pugna de cualquiera manera que sea con el que producen las otras.

J.—¿Y cómo sabré yo á qué atenerme en lo tocante á ese particular?

A.—Respecto á eso no puede haber reglas, por ser cosa de puro buen oido; pero por punto general, diré que salvo la combinacion del eptasílabo con el pentasílabo, segun la ha visto V. en la *seguidilla*; la del endecasílabo con el pentasílabo y con el eptasílabo, segun tambien ha comenzado á verlo y según acabará de ver más adelante; y por último, la de ciertos

versos pares en sílabas con sus respectivos hemistíquios, entre los cuales puede V. contar, si quiere, la del octosílabo con el cuadrisílabo, como acabamos de ver en las *coplas de pie quebrado*, las demás son ó de mal efecto, ó por lo menos de efecto extraño y á que el oido no se acostumbra sino con mucha dificultad. ¿A qué, pues, andar en juegos con este, discurriendo combinaciones nuevas que en último resultado le han de agradar muy poco, cuando tiene marcadas de antemano las que siempre le producen placer?

J.—Dice V. bien; mas yo digo ahora: si es por lo menos aventurado amalgamar en una misma estrofa versos de dos especies distintas cuando extralimitan el círculo de las generalmente recibidas, ¿cuánto más no expondrá al desagrado casar entre sí los de tres, ó los de cuatro y aun los de cinco?

A.—Figúrese V.

J.—Pues entonces, ¿cómo se justifica V. de haber escrito en su DEVOCIONARIO POÉTICO la siguiente composicion A LA CRUZ, en la cual veo amalgamados versos de seis especies diversas?

CRUZ sagrada,
Dulce leño
Do mi dueño
Fijo está!
Signo celeste y radiante
Donde mi JESUS amante
Sangre y vida
Por mí da!
Yo me postro ante tí, yo te adoro,
Yo mis culpas y crímenes lloro,
Y en tí mi tesoro
Veré solo ya.
Recibe las preces
Que humilde te envio
Llorando el desvio
Que te hice otras veces.
Y vos, clavos bellos,
Que dais mil destellos
De gloria y de luz.
Clavadme con mi amado!
Clavadme con mi Dios crucificado,
Y acabe mi vida, muriendo en la CRUZ.

A.—La verdad ante todo, amigo mio. Esos versos fueron exigencia de cierta persona piadosa, y por eso los escribí en cruz; pero eso no me disculpa de haber crucificado al Buen Gusto del modo que entonces lo hice, no sin faltar á lo que en este punto ha sido siempre para mí una especie de dógma métrico. Yo le pido ahora perdon por haberlo desatendido, como le pido á Dios me tenga en cuenta el cristiano y buen deseo con que publiqué ese Devocionario, el cual, aun en medio de su escaso valor como obra literaria en cuanto es mia, creo que ha producido más de un bien, que me puede servir en la otra vida para que al fin se me perdone el mal que haya causado en obras peores, aunque siempre sin plena conciencia de que efectivamente lo hacia.

J.—Siento haber tocado este punto, llevado de mí solo deseo de ver lo que V. contestaba á un tan terrible argumento *ad hominem* como el que le he hecho en mi indicacion. Veo que no transije V. nunca con los que considera defectos, aun cuando V. los haya cometido; y eso prueba, ya que no acierto, por lo menos sinceridad en todo lo que me dice. Entretanto, ya que estamos hablando de amalgamas de unos versos con otros, ó de *ensaladas* segun Rendifo, ¿tiene V. la bondad de decirme qué es lo que piensa de la *variedad de metros,* no ya dentro de una estrofa ó estancia, sino dentro de la totalidad de un Poema ó composicion cualquiera?

A.—Yo la admito sin dificultad, siempre y cuando la tal variacion no se deba exclusivamente á cansarse el Poeta de una solfa para ensayar otra en su lugar, pasando luego á otra y á otra, sin más razon que la de su capricho. Aun más: la considero necesaria en obras tales como las dramáticas, donde en último resultado se hace monótono emplear v. gr. un solo *romance* en toda la extension de cada acto, y donde las diversas situaciones indicadas por sus respectivas escenas, parecen aconsejar aquellos metros que más en consonancia se hallen con las mismas, ó con la índole y carácter de los distintos interlocutores que se suceden unos á otros. En análogo caso se halla la que ahora se denomina *Leyenda,* Poema que no debe confundirse con la *Epopeya* propiamente dicha... pero veo, mi buen amigo, que si continuamos de este modo, no va á tener fin nuestra Métrica. Suscitándome V. una cuestion tras otra, olvida por lo visto que aun nos falta lo más embarazoso de tratar en el metro que ahora nos ocupa, como lo ha sido en los anteriores: el

COMPÁS MÉTRICO DEL VERSO OCTOSÍLABO.

J.—Oh! en cuanto á eso poco tendrá V. que molestarse para demostrármelo.

A.—¿Por qué?

J.—Porque estos cinco meses de ausencia los he dedicado tambien á aprender un poquito de Música, y he visto que en efecto es verdad todo lo que V. lleva dicho respecto á los tiempos *sencillo* y *doble* constitutivos del compás metrico, clave fundamental para mí en lo tocante á nuestra *cantidad*, hallándome por lo tanto en el caso de apreciar el compás del verso octosílabo y el de todos los demás que nos restan, sin necesidad de que V. cite ejemplos y ejemplos *ad hoc*. Yo al menos creo no necesitarlos, como le indicará á V. este papel, donde verá una buena porcion de ellos hasta con el valor correspondiente á cada una de las distintas sílabas de que cada pié se compone.

A.—¿A ver, á ver? Pues ha dado V. lo que se llama un paso de gigante en la materia que nos ocupa. Mucho esperé de su buen talento; mas no creí que en tan corto tiempo pudiera V. adelantar tanto.

J.—Eh! no vuelva V. á chancearse, como acostumbra en otras ocasiones. Yo no he hecho aquí sino utilizar las buenas doctrinas de V.; pero es lo malo que estos ejemplos exigirian para darse á luz ya la tipografía musical, ya la litografía, ya el grabado, y eso haria en estremo costosa y sujeta á mil dilaciones la conclusion de lo que empezamos de otro modo y con otro sistema. Dejemos, pues, para otra ocasion lo que ahora ofrece esos inconvenientes, y conténtense nuestros lectores con saber que yo por mi parte le hallo compás al verso de ocho sílabas, ni más ni menos que á los demás, consistiendo su dificultad sola en golpearlo á su debido tiempo, en razon á ser *vário* casi siempre por la gran libertad que admite en la colocacion de sus acentos, libertad que si se restringe haciendo á estos ocupar ciertos sitios, produce el compás *uniforme*; pero nunca ó casi nunca el *simétrico*. ¿Es eso, señor FABULISTA?

A.—Eso es; y quien de ello dudare, guíese por lo dicho hasta aquí, iniciando las partes de compás con los acentos predominantes, no sin prepararse á encontrar sus *ritardantes* de vez en cuando, merced á más de un pié *pentasilabo*, y aun *seisilabo* y hasta *eptasilabo* que ese verso llega á admitir por consentirlo asi su frase música, no menos libre y de-

sembarazada que la del verso *yámbico* latino, sin que por eso deje de ser métrica, como lo es la de todo verso que lo sea propiamente dicho. Entretanto, yo le doy á V. mi enhorabuena por el felicísimo instinto con que ha empleado en ese papel *corcheas* y de ahí para arriba para marcar la cantidad silábica, descartando la *mínima* (hoy *blanca*) y la *semínima* (ahora llamada *negra*) á que otros han recurrido para llenar todo un *compás de compasillo* con un *dáctilo*, v. gr., ó con un *espondeo* ó cosa así, meras partes de compás solamente; y tambien le doy mi parabien por no haber prescindido del valor inherente á los respectivos *silencios*, expresándolo con los signos músicos correspondientes á las notas de que V. hace uso, entre las cuales veo el *puntillo*, del cual, así como de los tales silencios, nadie que yo sepa se acuerda cuando trata musicalmente de la cantidad en cuestion.

J.—En lo que tambien me he calabaceado mucho ha sido en ver si era posible inventar algun *pentágrama* ó *diapente* para la entonacion del acento; pero en eso (se lo confieso á V.) no he sabido dar palotada.

A.—Ya se lo dije á V. desde un principio: eso raya en empresa imposible en lenguas tales como la nuestra; y desde luego tiene que serlo para quien como V. cuenta solo cinco meses de enseñanza música, suficientes muy enhorabuena para apreciar el valor ó duracion de las notas, y juntamente su entonacion reducida á lo más sustancial; pero no para saber cuánto sube ó baja la voz en las sílabas acentuadas y en las que carecen de acento, puesto que si entre ellas hay algunos saltos de *tercera*, de *quinta* y aun de *octava*, y aun de algo más alguna que otra vez, en las más de las ocasiones no llega al *tono* ni aun al *semitono* el ascenso ó descenso que hace.

J.—Pasemos, si á V. le parece, á hablar del verso siguiente en órden: quiero decir, del

VERSO NONASÍLABO.

A.—Y bien! ¿qué dice V. de ese verso?

J.—Que en mi concepto es el peor de todos, y el mejor de todos tambien.

A.—¿Cómo es eso? ¿el peor y el mejor?

J.—El peor, porque dudo que haya otro que suene tan mal como él; y el mejor, porque en fuerza de ser tan malo, apenas hay Poeta que lo use, razon por la cual será muy poco lo que sobre él hayamos de hablar.

A.—¡Ah, vamos! Ya caigo en la cuenta. ¿Y qué ejemplo me da V. de él?

J.—Esta *octavilla* de nuestro Poeta VALERA en su Fábula de *Euforión*; octavilla que entre paréntesis me parece de lo más notable que en tan ingrato verso puede hacerse:

Tu cabellera está sembrada
De fieras sierpes espantosas:
De tus miradas cavernosas
Vivo relámpago brotó.
Se derramó por nuestras almas
De tus palabras el veneno,
Y tu profundo y negro seno
Gozo fatídico agitó.

A.—¿Qué tal, pues, será el verso nonasílabo, cuando es eso de lo mejor que en él puede hacerse, aun siendo un verdadero Poeta como VALERA el que se atreve á apechugar con él? Tambien lo ha ensayado ZORRILLA combinándolo con el eptasílabo en una de sus composiciones; pero ni esa combinacion ni el ser ZORRILLA quien la ha intentado, pueden hacer tolerable el tal verso, con el cual creo no haber sido injusto al herirle por sus propios filos en mi nonasilábica *Fábula* LA GARGANTA, LA TOS Y EL HIPO, PÁG. 297.

J.—Dejémosle, pues, descansar en paz, sin intentar investigar siquiera el incierto compás que le preside, aunque parece ser el *uniforme* en la mayor parte de los casos.

A.—Sí; pasemos al

VERSO DECASÍLABO.

J.—Este es cosa ya muy diversa; y á lo que he podido observar, se construye de dos modos distintos: ó como *decasilabo propiamente dicho* con sus acentos fundamentales en 3.ª, 6.ª y 9.ª sílaba, conclusion esta de su frase música (frase en verdad digna de ese nombre por lo muy sonante que es); ó como *decasilabo impropio, ó compuesto de dos versos pentasílabos*, constituyendo cada cuál su frase, terminada en la sílaba 4.ª.

A.—Asi es efectivamente; pero procedamos por partes.

J.—Voy á hacerlo con tanto más gusto, cuanto solo en esa especie de verso he podido comprender bien entre otras cosas lo que es la *aspiracion*

de corchea aplicada á la Versificacion; *aspiracion* de que ya me habló V. en el endecasílabo, aunque allí era menos perceptible. He aquí, pues, un ejemplo *del decasílabo propiamente tal, ó no divisible en dos pentasílabos*; y helo con sus acentos y silencios, tales como á mi modo de ver deben figurar en el mismo:

‘ Lárgo tièmpo tu ausència ha llorádo ‘
‘ La constáncia del Puéblo españòl:
‘ Nó es tan trìste a la lúna el nublàdo,
‘ Nó es tan nègro el eclípse en el sòl.

ARRIAZA.

A.—Perfectísimamente bien ! Veo que no se le ha escapado á V. la particularidad de ese verso, consistente en empezar y acabar siempre por silencio; y veo tambien que acentúa V. el *nó* de los dos últimos, cosa que yo no he hecho hasta ahora en los pocos versos donde lo he hecho entrar, al explicarle á V. el compás métrico.

J.—V. sin duda ha procedido así con el objeto de no confundirme; mas yo he visto que el *no* es siempre acentuado, ni más ni menos qne el verbo *es* que en dichos dos versos le sigue, habiéndome no obstante contentado con marcar el acento solamente en el primero de esos dos monosílabos, en razon á que uniéndosele el segundo por medio de la sinalefa, viene á ser su continuacion. Y otra cosa he advertido tambien, y es que tanto el *es* como el *no* no exijen por lo comun golpeo ninguno en lo relativo al compás cuando es agudo el acento que los afecta (salvo siendo el último del verso, como por excepcion ocurre á veces), sucediendo lo contrario cuando es grave, por lo cual se hallan en el mismo ó análogo caso que el *qué* agudo del verso aquel de la página 447:

¿ Qué llàma en élla su atenciòn ? ¿ qué mìra ?

Y eso que digo de esas dos palabras. podria decirlo tambien de algunas otras igualmente monosílabas, tales como las interjecciones *oh* y *ay* que cuando son agudas suelen ser no comienzo, sino final de pié; pero lo indicado es bastante para probarle á V. que he procurado afinar debidamente mi oido. En cuanto á lo demás, claro está: el compás de esos decasílabos es constantemente uniforme, como tiene que serlo siempre en todos los que fundamentalmente se hallen acentuados como ellos, segun lo indica

esta distribucion, en la cual inicia pié ó parte de compás el silencio ó *aspiracion de corchea* que precede á cada verso:

'Lárgo | tièmpotuau | sénciahallo | ràdo ' | ' Lacons | tánciadel | Puébloespa | ñòl: | ' Nóestan | trìsteala | Lúnaelnu | blàdo, | ' Nóestan | nègroele | elípseencl | sòl.

A.—Repito que perfectamente bien. ¡ Lástima que en mi imprenta no haya signos músicos con que poder demostrar ahora el valor de cada una de las sílabas, así como el de cada silencio que entran á componer esos piés ! A haberlos, pasaríamos desde luego á utilizarlos convenientemente; pero no siendo eso posible, habremos de venir á la otra especie de decasílabo que V. ha indicado, ó sea á la del que se compone de *dos versos de cinco silabas*:

J.—ARRIAZA que me ha dado el otro ejemplo, me suministrará tambien este, en su célebre *Elegía* al DOS DE MAYO:

Día terrìble, lléno de glòria,
Lléno de lùto, lléno de horròr,
Núnca te apàrtes ' dè la memòria '
Dè los que tiènen ' Pátria y honòr.

A.—¡ Hola, hola! ¿Con qué no se ha olvidado V. ni de la coma métrica invertida en medio de los dos últimos versos, ni del acento artificial del *de* que figura en uno y en otro?

J.—Ahí ve V, cómo tengo presente todo lo que V. lleva dicho relativamente á ambas cosas. Los versos primero y segundo tienen dos marcadísimas cadencias, iniciadas por el acento agudo y terminadas por el grave que sigue, con el silencio que viene luego tras la sílaba inacentuada inmediata, ó tras el último acento grave cuando el verso es sono-final; y de aquí que en los otros dos versos acentuemos artificialmente el *de* y hagamos asimismo *cesura* al terminarse cada hemistíquio, para hallarles tambien cadencia doble parecida á la de los que le preceden, cosa á la cual, aunque no queramos, nos arrastra invenciblemente el oído.

A.—Hé aquí, pues, cómo la *cesura* no es cosa arbitraria en los versos, sino exigencia de su especial índole en los que la deben tener. Haciendo dos de cada uno de esos cuatro, habria de marcarse silencio al fin de cada cuál de los ocho que en tal caso nos resultarian: luego tambien deberá

marcarse cuando de cada dos se haga uno, como en ese caso sucede, siendo por lo demás uniforme el compás que llevarán siempre todos los acentuados como esos:

Díater | *rìble,* | *llénode* | *glòria,* | *Llénode* | *lùto,* | *llénodehor* | *ròr,* etc.

J.—¿Y no podria yo, si quisiera, llevarlos tambien al simétrico?

s s
Díater | *rìble,* | *llénode* | *glòria,* etc.

A.—Sin duda, porque ya sabe V. que el pié trisílabo castellano es elástico en cuanto á su valor; pero yo creo más natural llevarlos á compás uniforme.

J.—Y dígame V. ahora: ¿por qué se ha de llamar verso de diez sílabas el que realmente no lo es, sino un compuesto de dos pentasílabos?

A.—Esa en MÉTRICA es una pregunta muy análoga á esta que otros suelen hacer en el *Arte músico*: ¿por qué ha de haber compás *cuaternario,* cuando se puede dividir en dos *binarios*, reduciendo por ejemplo al *dos por cuatro* el que se denomina *compasillo*? Yo creo que este es necesario en Música, á pesar de existir aquel, y lo creo por ciertas consideraciones que no es preciso indicar aquí; y de igual modo estoy persuadido de que aun habiendo versos pentasílabos, debe ser admitido el decasílabo en el cual entren dos de cinco sílabas. Lo mismo digo de los demás versos compuestos de dos hemistiquios exactamente iguales en medida. ¿Sabe V. por qué? Porque á veces necesita el Poeta unir dos versos por medio de una sinalefa, y eso no lo podria hacer sino considerando esos dos versos como constituyentes uno solo. No es el de que ahora se trata el más apropósito para citar un ejemplo de lo que es esa conjuncion; pero no obstante, oiga V. el siguiente:

Núnca salùda ' Don-Juán a Blàsa,
Ni hábla tampòco ' jamás a ' Andrèsa,
Y éso que vìve+en su mísma càsa,
Y éso que còme+en su própia mèsa.

J.—Ah! vamos, ya veo lo que es eso. Los dos primeros versos de esa estrofa, de compás *uniforme* en su primera mitad, y de *simétrico* en la segunda, son divisibles en cuatro, así:

Núnca salúda '
Don Juán a Blása
Ni hábla tampòco '
Jamás a Andrèsa;

pero ya no puede hacerse lo mismo con los otros dos que les siguen, y cuyo compás es el mismo, atendida la cesura indicada por la *cruz* (la cual es *pausa de detencion en la sinalefa á que afecta*, como me dijo V. en el endecasílabo, no de verdadero *silencio* entre dos versos propiamente dichos), pues seria ridículo escribir:

Y éso que vive+en
Su mísma càsa,
Y éso que còme+en
Su própia mèsa.

A.—Y cuando ridículo no, sería á lo menos impropio trasladar ese *en* de donde está, al principio del verso siguiente, para escribir, pongo por ejemplo:

Y éso que vive+
En su mísma cása, etc.;

y por lo tanto es lo natural reducir solamente á dos esos cuatro renglones últimos, segun se ha hecho primeramente, ora se marquen sus cesuras y silencios en los términos que la MÉTRICA exije, ora se prescinda de hacerlo así, como se prescinde en efecto cuando se dan por sobrentendidos esos ú otros signos cualesquiera, dejando al buen oido del lector, recitador ó como se llame, hacer la detencion ó el silencio donde deban realmente hacerse. Resulta, pues, que aunque el decasílabo conste en mil casos de dos pentasílabos, puede y debe figurar como tal, y no como dos versos distintos, cuando ocurre la conjuncion á que acabo de referirme; y tambien puede decirse lo propio, aun sin la conjuncion de que se trata, cuando la rima ó la semi-rima afecta no al final de su primer hemistiquio, sino al del hemistiquio segundo, como en ese ejemplo sucede. Por lo demás, aun destituido de toda consonancia y asonancia, hay Poeta que lo usa así, como MORATIN v. gr., cuando dice, queriendo imitar el asclepiadéo latino (y aquí prescindiré de todo signo con la sola excepcion del de *cesura*):

Id en las alas' del raudo Céfiro,
Humildes versos, de las floridas
Vegas que diáfano' fecunda el Arlas,
A donde lento' mi patrio rio'
Vé los alcázares' de Mántua excelsa.

J.—Y ahí se vé clarísimamente que cada uno de esos versos es dos, puesto que en el primero, en el tercero y en el quinto hay, no diez sílabas, sino once, por ser esdrújulo uno de sus hemistiquios.

A.—Y aun doce sílabas podrian tener, haciendo que en lugar de uno solo, fuesen ambos hemistiquios esdrújulos.

J.—Y no suenan mal esos versos, aun sin rima ni semi-rima.

A.—Sin embargo, lo más comun es construir con el decasílabo estrofas rimadas ó semi-rimadas, dando al sono-final y á los acentos la colocacion conveniente para hacerlas adaptables al canto. En ese caso suelen llamarse *Himnos* las composiciones que en versos más cortos reciben, como V. sabe ya, la mas frecuente denominacion de *Letrillas*, ó de *Letras para cantar*; pero ni en el canto ni fuera de él debe combinarse jamás el decasílabo de una sola frase música, sin cesura obligada intermedia, cual lo es el primeramente explicado, con el que tiene en realidad dos frases, por ser realmente dos versos con esa cesura obligada al fin del primer hemistiquio, como sucede en el que últimamente acabamos de analizar.

J.—¿Y es aceptable esa combinacion con alguna otra especie de verso?

A.—El Portugués Don Francisco Manuel hizo una *Letra para cantar*, en que alterna con el de diez sílabas el de doce en los términos siguientes:

¿Qué me pides, zagal, que te cuente
Del verde consorcio que ayer tarde vi,
Si no han vuelto hasta ahora los ojos
Que todos llevaron los novios tras sí?

Sin embargo, yo no me atrevo á recomendar esa mezcla, aun cuando no me disuene tanto como otras harto peores, ensayadas por los partidarios de nuestra moderna *ensalada*.

J.—Entonces, si hago versos decasílabos, me atendré á ellos exclusivamente, sin meterme en berengenales de que no me sea fácil salir; y obraré como veo que lo ha hecho V. en su *Apólogo* La Culebra y el Mos-

quito, página 131, decasilábico todo él en el mas estricto sentido, ó sea con acentuacion fundamental en 3.ª, 6.ª y 9.ª.

A.—En eso hará V. lo que le plazca, con tal que me permita á mí ahora dar fin al presente capítulo, á fin de terminar en el siguiente la materia empezada en el octavo.

CAPITULO XI.

CONCLUSION DE LA MATERIA EMPEZADA EN LOS TRES CAPÍTULOS ANTERIORES.

SECCION CUARTA Y ÚLTIMA.

De las demás especies de verso que se conocen en castellano.

J.—Pocas son ya las tales especies; y por lo mismo no ha de ser gran cosa lo que en ellas habrémos de ocuparnos, puesto que se halla explicado ya lo concerniente al

VERSO ENDECASÍLABO.

A.—Se halla explicado en cuanto al compás; pero todavia hay que considerar ese bello y magnífico verso bajo otros puntos de vista. De los analizados hasta aquí, no son versos propiamente dichos el *bisilabo* ni el *trisilabo*; y aun cuando el *cuadrisilabo* lo sea, lo es por desgracia pobre y monótono, siendo tan ingrato de suyo el que consta de *nueve silabas*, que parece como hecho adrede para lastimar el oido. Los de *cinco*, *seis*, *siete* y *diez* son por su índole musical los más adaptables al canto; pero la acentuacion á que en tal caso tienen por precision que sujetarse, los constituye en menos apropósito para dar al Poeta la espansion que halla en la frase del *octosilabo*, harto más libre y desembarazada, aunque tambien adaptable al canto, si se la quiere someter á él. Esa frase en tanto no iguala á la inherente al verso endecasílabo, músical como la que más, y la más lata y ámplia al mismo tiempo que en nuestra Versificacion se conoce. Y digo la más lata y ámplia, por que los versos que á primera vista parecen tenerla mayor, como el de *doce* y el de *catorce silabas*, no la tienen sino

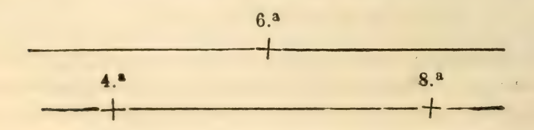
mucho más breve, en razon á no ser tales versos, sino conjuntos respectivamente de *dos de seis* ó de *dos de siete,* segun veremos más adelante, ni más ni menos que el verso decasílabo no es á veces, por lo que hemos visto ya, sino un mero compuesto de dos, dotado cada cual de cinco sílabas. A esa espansion que tanto hace valer al endecasílabo considerado gramaticalmente, se agrega otra inapreciable dote, consistente en la flexibilidad con que esa misma frase se doblega á servir de instrumento á todo lo que se piensa, imagina ó siente, ni más ni menos que el octosílabo; pero con una diferencia, y es, que no hallándose como la de este al alcance hasta de las gentes estúpidas, podrá ser prosáica en buen hora cuando no sea el estro quien la inspire, pero no acanallada y abyecta cual lo es tan frecuentemente esa otra, cuando llega á tomarla por su cuenta, como sin duda puede tomarla, hasta el más despreciable coplero. Es, pues, el endecasílabo un verso noble y aristocrático de suyo, si me permite V. esta expresion, aun cuando se le destine á expresar las cosas más sencillas y humildes, siendo inútil encarecer su importancia en las graves y elevadas, con las cuales se identifica de la manera más admirable. En los demás viste la Poesía á lo sumo su traje de seda; pero no su manto de púrpura, el cual no le es dado ostentar sino en ese ondeante, solemne, magestuoso y augusto verso, llamado *heróico* por antonomásia, por adaptarse como se adapta á todo lo que más sobresale en los más elevados géneros que se conocen en Literatura. A él recurre el Poeta lírico, combinándolo con el eptasílabo, para remontarse en sus alas hasta el mismo trono de Dios, ó para descender á lo más hondo de ese abismo de pasiones y afectos que se llama corazon humano; de él se sirve el Poeta trágico para agitar ese gran volcan y hacerle brotar por mil cráteres fuego y humo y torrentes de lava; en él y solo en él encuentra el épico el sostenido vuelo de águila que necesita para mecerse en el ancho espacio que vacío de séres antes, puebla despues con sus creaciones. Y todo en ese verso es apropósito para dar á cada clase de ideas la forma que más le conviene, á cada sentimiento su expresion, á cada rapto de la fantasía su evolucion, su giro, su sesgo mas en armonía con él. Unas veces vivo, otras lento, admite todas las acentuaciones, todos los cortes, pausas y cesuras que en cada caso particular exige cada estado del alma, sin que cueste gran trabajo conciliar con esa variedad de accidentes la observancia de lo que en él es esencial ó fundamental para ser realmente verso. Y como á todo eso se agrega la gran plenitud de sonidos que puede reci-

bir como ningun otro, ya con una sola cadencia, ya con dos, sin hemistiquios propiamente dichos, fuente y orígen de la monotonía en todo verso que consta de ellos; y como por esa misma razon y por la gran variedad de piés que en él pueden jugar y alternar, no hay ningun otro verso castellano que con él pueda competir en sonoridad y armonía, de aquí que sea el rey de todos ellos, como lo es entre los latinos su ondeante y magnífico hexámetro, pudiendo como este prescindir de toda consonancia y asonancia, y no cediéndole sino en el hipérbaton, el cual no obstante es en el endecasílabo todo el que puede ser en nuestra lengua, admitiendo como admite inversiones que ningun otro puede recibir, y siendo en consecuencia el primero de todos nuestros versos, aun bajo ese punto de vista.

J.—Tan convencido estoy de todo eso, que si me hubiera V. dejado hablar, me habria oido decir lo propio, salvo solamente en un punto respecto al cual me ha hecho caer en algunas dudas cierto autor que he leido estos dias.

A.—¿Y qué punto viene á ser ese?

J.—Más adelante se lo diré á V. Ahora quisiera yo que fijasemos la acentuacion que el endecasílabo debe tener siempre en ciertas sílabas para que suene como propiamente tal, siquiera admita en otras diversas otros acentos accidentales que modificando su marcha dejen inalterable su esencia. Yo he visto en el autor á que acabo de referirme *que además de la sílaba décima, debe dicho verso tener acentuada siempre la sexta, ó en su defecto la cuarta y la octava;* y en mi concepto dice perfectamente, puesto que estando como está en la décima la conclusion de su frase música, no es posible que dicha sílaba pueda nunca prescindir del acento, siéndole además esencial ya el de la sexta como punto céntrico, ya el de la cuarta juntamente con el de la octava, como sitios equidistantes de sus extremidades respectivas. Puede, pues, representarse el endecasílabo bajo la figura de una palanca ó barra horizontal en equilibrio, con su punto de apoyo en dicho centro, ó bien con dos platillos á modo de balanza en dichos sitios equidistantes, de esta manera, pongo por ejemplo:



y serán por lo tanto endecasílabos tanto este con acento en la sílaba de enmedio

6.ª
El atemorizádo peregrino,

como este otro de dos acentos, á igual distancia respectivamente de su primera y última sílaba:

4.ª 8.ª
Abandonándo la desiérta playa.

A.—Por ese simil y esos ejemplos, caigo ahora en la cuenta de que es MAURY el autor á que V. se refiere.

J.—Sí señor, MAURY es, segun he visto en la Gramática de SALVÁ, el cual habla tambien con bastante extension del verso en que ahora nos ocupamos. Y no deja de ser ingenioso lo de recurrir á esa barra para representar materialmente la acentuacion del endecasílabo, puesto que en el momento en que esta afecta, por ejemplo, á la sétima de sus sílabas, en lugar de afectar á la octava, ya el tal verso suena muy mal, por perder su equilibrio la palanca, como sucede en el siguiente:

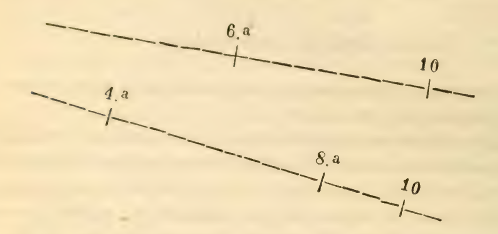
4.ª 7.ª
Abandonándo la pláya desierta.

A.—Y muy mal suena efectivamente ese verso acentuado así; ¿pero porqué? ¿por desquilibrarse la barra á que V. se refiere? Esa es una ilusion de MAURY, el cual comienza por formar la tal barra prescindiendo del acento en la décima, y atribuyéndole asi un equilibrio que no puede tener en ninguno de los dos versos que nos presenta para demostrarlo. Añadamos nosotros ese acento de que prescinde el citado autor, ¿y qué resultará? lo siguiente:

6 10
El atemorizádo peregríno:
4 8 10
Abandonándo' la desiérta plàya;

es decir dos líneas ó barras completamente desquilibradas, por tener la primera acento en la sílaba central de las once, y además en la sílaba décima, sin ningun contrapeso al otro lado; mientras la segunda, en la cual

existen los dos acentos equidistantes respecto á una y otra extremidad, tiene no obstante en la de la derecha el mismo acento no contrapesado en la extremidad de la izquierda, resultando de todo eso no dos líneas horizontales como acaba V. de marcarlas, sino inclinadas de esta manera, ó le habrémos de negar peso al acento más decisivo; es decir, al que carga en la *décima*, donde termina la frase música:



J.—Vea V.! ¡Y yo que creía que no tenia contestacion ese modo de argumentar! Sin embargo, se me figura que es V. muy material en lo que dice, porque eso de dar *peso* á los acentos...

A.—No es menos material atribuir *equilibrio* al endecasílabo, de la manera que ese escritor lo hace; pero dejémonos ya de barras, y permítame V. suplicarle me deje decir de ese verso lo que me parezca oportuno, siguiendo el método que mejor crea, en lugar ser V. quien lo haga, como en otros ha sucedido.

J.—Dice V. bien, pues de lo contrario podré yo involucrar esta materia, cediendo á alguna otra fascinacion como la en que me ha hecho caer la pretendida línea horizontal que V. acaba de ladearme.

A.—Tanto Maury como Salvá tenian un oido excelente; pero ni uno ni otro supieron darse cuenta de las impresiones que en ellos producia el acento, ni lo estudiaron como es debido: prueba de ello su afirmacion relativa á constituirlo pura y simplemente el *esfuerzo*, negándole la cualidad de *tono*, sin pensar que en el hecho de negárselo destruian de una plumada la *cadencia de la versificacion*, y aun la inherente á la prosa misma. ¿Qué más? Hasta llegaron á negar la *cesura* del endecasílabo, admitiendo solamente los *cortes* que en él y en los demás versos pueden producir accidentalmente los signos de la puntuacion, no empero los si-

lencios y pausas qne no teniendo nada que ver con estos, se derivan generalmente de esa mal negada cadencia, y aun de los *pies* ó *partes de compás* en que los versos pueden dividirse y que ambos negaron tambien.

J.—Pues mire V., la *cesura* es el punto en que, segun antes dije, empecé á vacilar por lo que concierne al endecasilabo, desde el momento en que lei lo que de ella dice el segundo de esos autores, corroborándolo con la autoridad de un tan hábil versificador, á par que notable Poeta, como sin duda lo es el primero.

A.—Privilegio es de los hombres que valen hacer titubear en su fé á quien no la tiene arraigada, como á V. le sucede en eso. No obstante, á poco qne V. aplique su buen oido á la Versificacion, verá que esa cesura es inevitable en ciertos y determinados endecasílabos, como desde un principio le dije, y como lo observará nuevamente en los que ahora marque yo con ella. Entretanto debemos volver á los sitios que fundamentalmente deben siempre llevar acento en el verso que nos ocupa. Yo convengo con dichos dos autores en que son efectivamente los mismos que uno y otro señalan; pero discurramos por partes, hablando ante todo *del acentuado siempre en la 6.ª sílaba*, al cual, para diferenciarle del otro, darémos desde ahora la denominacion de

ENDECASÍLABO DE SEXTA OBLIGADA.

J.—Me parece perfectamente.

A.—Pues bien: yo debo decir de él que si no tiene otro acento que ese, además del que afecta á la décima, es flojo y desmayado de suyo, por lo cual debe estar acentuada tambien alguna de sus primeras sílabas. En efecto: ya sabe V. el pobre resultado que dan de sí cinco sílabas inacentuadas, y tambien sabe la razon, consistente en faltarle al compás métrico una sílaba ó punto de apoyo en ese conjunto de cinco, por lo cual, cuando no hay otro medio, lo suplimos instintivamente, marcando acento artificial en alguna de las sílabas expresadas. Asi vió V. que nos sucedió en aquel verso de la página 456

2.ª 6.ª 10
Los átemorizádos corazònes;

y asi tiene tambien qne suceder en el otro que V. ha citado, y que tanto se le parece en todo:

2 6 10
El átemorizádo peregrino.

J.—No puedo negar que en efecto es eso así como V. lo dice, ni negará nadie tampoco que ambos versos sonarian mejor con verdadero acento en la segunda, diciendo v. gr. de este modo:

2 6 10
Los trístes y aterrádos corazònes:
2 6 10
El tríste y aterrádo peregrino (1).

A.—Luego el endecasílabo de *sexta obligada* es un verso que exije por lo menos tres acentos, si ha de llenar *satisfactoriamente* sus estrictas condiciones de tal. Por lo demás, el primero de ellos puede afectar á la primera sílaba, aunque con el sabido *ritardante* que produce el pié *pentasílabo*, segun lo observamos en aquel verso de la página 451:

1 6 10
Lámpara solitária parecìa;

y tambien puede recaer sobre la sílaba tercera, donde no habrá ritardante ya, por iniciarse en él un pié *trisílabo,* como puede observarse en este otro:

3 6 10
En horríble torménta sumergìdo.

J.—Y observo que en ninguno de esos versos marca V. signo de cesura.

A.—Es porque en mi concepto no la tienen; y mal puedeu tenerla en efecto con esos tres acentos no más, de los cuales constituyen los dos primeros la parte *alta* ó *preparatoria* de la cadencia (como *agudos* ambos que son, aunque no en idéntico grado), y el tercero su *resolutiva* ó *des-*

---

(1) *Y en ese caso, y solo en ese caso (es decir, en el del acento en segunda), estará en perfecto equilibrio la barra imaginada por* Maury, *por existir ese acento céntrico y otros dos á distancia igual de las sílabas de las extremidades; pero aun así será necesario referirnos al endecasílabo* llano, *no al* sono-final *ni al* esdrújulo. *Se habla siempre del de* sexta obligada.

censo, atendido su carácter *grave*, no existiendo silencio por lo tanto sino despues de la sílaba inacentuada que á ese acento grave subsigue. Si se habla, pues, de endecasílabos como esos, tienen razon los que se la niegan; y la tienen aun en el caso de ser sílaba *sono-final* la en que recaiga el primer acento, pues aunque esa sílaba exija la detencion que, como V. sabe, suele afectarla por lo comun, no por eso hace variar de índole la marcha seguida del verso. No hay, pues, cesura ni aun en los dos siguientes:

2 6 10
Jamás a la pradéra descendìa,
3 6 10
Aunque vér la pradéra deseàba;

pero si es la sílaba cuarta la afectada por el primero de esos tres acentos, ya entonces podrá haber cesura despues de dicha sílaba cuarta, si esa sílaba es *sono-final*, ó despues de la quinta si es *llana*, como sucede en estos, v. gr.:

4 6 10
De su dolór ‘ el pérfido se mòfa
4 6 10
Sin que su llánto-|-a lástima le muèva.

J.—¿Y si la sílaba *sono-final* es la del acento segundo, es decir, la sexta obligada?

A.—En ese caso es lo más comun marcar cesura en esa misma sílaba, pronunciándola con acento grave, como descenso de la cadencia, descenso que sin embargo no termina sino despues del otro acento grave que es el fin de la frase música. Yo al menos recuerdo haber oido recitar así en el teatro el último de los tres versos siguientes de El Trovador; de ese drama cuya versificacion tanto llena y conmueve el alma, y tanto embelesa al oido.

2 6 8 10
Quimérica esperànza! ¿quién dirìa ‘
4 6 8 10
Que la que tánto amòr ‘ así juràba,
3 6 10
Juraménto y amòr ‘ olvidaria?

Y el gran actor que los recitaba (el inolvidable Latorre), se detenia en ese segundo *amor*, no solo tanto como en el primero marcando un buen silencio á continuacion, sino más y bastante más, haciendo un gran *calderon* en él.

Veo empero que sin sentir he venido en los dos primeros versos de este último ejemplo al endecasílabo de cuatro acentos y de sexta obligada tambien: y creo que no dudará V. de que cuando existe en efecto esa cuádruple acentuacion, es doble la cadencia que resulta, siendo en su consecuencia inevitable la cesura interpuesta entre las dos, ora la marque un signo ortográfico, como la *admiracion* que se vé en el primero de dichos versos, ora no exija la ortografía marcar signo de ninguna especie donde yo pongo *coma métrica*, para indicar la cesura del segundo. Lo mismo digo de los ejemplos siguientes, compuestos todos ellos de endecasílabos de cuatro acentos y de acentuacion precisa en la sexta, y con cesura á continuacion ya de la cuarta, ya de la quinta, ya de la misma sexta por último, asi como el primero de los últimamente citados la tiene á continuacion de la sétima. Sé que V. los ha oido ya, pues son los mismos que están insertos en las páginas 430, 439 y 443; pero no importa: lo de la cesura en que ha empezado V. á titubear, exige citarlos de nuevo, aunque á riesgo de avergonzarlos en su mayor parte, viniendo como vienen despues de los de García Gutierrez:

1 4 6 10
Nóche cruèl ‘ me cérca pavoròsa,
1 4 6 10
Nóche terrìble, nóche tenebròsa.

—

2 4 6 10
Marcó la sòmbra-‘-el término del dìa,
2 4 6 10
Y entónces ày! el ráyo de la lúna ‘
2 4 6 10
Salió a alumbràr ‘ la bóbeda sombrìa.

—

3 6 7 10
El gallárdo animàl ‘ que áma la guérra,
3 6 7 10
Y con cuádruple piè ‘ bàte la tièrra.

J.—¡ Oh , y qué bien suena el endecasílabo de esa cuádruple acentuacion, sobre todo en los dos últimos ejemplos ! Y es indudable lo de las dos cadencias , é indudable tambien la cesura en los sitios donde V. la marca, ya consista en verdadero *silencio*, ya en *detencion en la sinalefa*, pues solo de ese modo es posible llenar un tiempo doble con un pie bisílabo, y aun tambien con un monosílabo, como en esos casos sucede.

A.—Y quien todavía lo dude, lleve el compás como V. lo hizo cuando se explicó el de esos versos. Si lo hubieran hecho así los autores á que antes nos referíamos, no la habrian negado en estos otros, á cual mas bellos seguramente, siendo de notar en el último el gran efecto que en él producen los esdrújulos y el hipérbaton:

2 6 8 10
Sin fín amarillèz, sin fín tinièblas,
3 6 7 10
La de cándida fè, crédula nìnfa.

J.—Ya se ve ! Yo me aluciné con lo que aquellos escritores dicen relativamente á coincidir con esos versos la *coma ortográfica*, no reflexionando que aun cuando no la hubiera, seria preciso suplirla por medio de la *coma invertida*, ó por medio de la *cruz* con que V. indica ya el *silencio* ya la *detencion* que el endecasílabo exije en ciertos y determinados casos, aun cuando no los exija el sentido. Pero no hablemos de eso ya, ni de si la índole de nuestra cesura es la de los versos franceses, ó bien la de los versos latinos, bastándonos, con licencia de esos señores, que sea la de los castellanos; y permítame V. hacerle una pregunta. ¿ Puede el endecasílabo de sexta obligada acentuarse tambien en la quinta, ya tenga cuatro acentos, ya tres?

A.—Contéstele á V. por de pronto el siguiente verso de Arriaza:

La imaginación, réina de las àrtes.

J.—Huy ! ¡ qué malo es eso !

A.—Lo es. ¿ Y por qué ? Porque el oido sufre ahí un engaño, una decepcion, hallando en vez de un verso de once sílabas , *dos seisílabos uno tras otro*, sono-final el primero de ellos, y por lo tanto en el peor sitio que el tal sono-final puede ocupar, como podrá V. verlo en este ejemplo, cuyos dos últimos versos constituyen el pretendido endecasílabo de arriba:

Es en todas partes,
Y eslo con razon,
La imaginacion '
Reina de las artes.

J.—En efecto: muy mal pega ahí el sono-final de qne hablamos, *por hallarse en sitio impar de estrofa par*; pero ya seria otra cosa construyendo la estancia de este modo:

Es en todas partes,
Y eslo con razon,
Reina de las artes '
La imaginacion.

A.—Mas ni de la una ni de la otra manera pueden nunca esos dos últimos versos constituir un endecasílabo, *sino á lo sumo un dodecasílabo compuesto de un seisílabo sono-final y otro llano, ó de uno llano y otro sono-final*, cosa en ambos casos reñida con la índole del verso de que se trata, el cual no puede constar jamás de dos frases músicas iguales, y ya sabe V. que lo son las que concluyen en la misma sílaba. Y ahora es ocasion de advertir, ya que V. ha tocado este punto, que aun estando la cesura en la sexta, y destruyéndose por consiguiente la igualdad de los hemistiquios, no conviene acentuar la quinta, por la dureza que resulta al verso de esos dos acentos conjuntos en un sitio tan musicalmente significativo como lo es ese. No haga V., pues, nunca, si puede, endecasílabos por este estilo:

2 5 6 10
Inménso placér dàn ' tus alegrìas;

pero el oido le dirá á V. lo que deba hacer ó evitar en materia de acentos que se choquen, formando pié por sí el uno de ellos, ó mostrando tendencia á formarlo. En lo que hace á ese último verso, su vicio está en que el primero de sus dos acentos conjuntos tiene la expresada tendencia, entorpeciendo con su retardo el efecto de la cesura existente en la sílaba inmediata, como *sexta obligada* que es, y sobre eso *sono-final* y *grave* además en su acento: triple carácter que la hace ser la de más importancia en el verso, si se exceptúa la en que termina la frase música de este, á la cual ya sabe V. que tambien perjudica las más de las veces todo acento que estándole conjunto, no cae con rapidez sobre ella.

En este otro verso de Quintana se halla acentuada tambien la quinta:

2 5 6 8 10
Allí volaré yò, y allí cantàndo;

y tampoco suena muy bien, ó si suena regularmente, es á condicion de pasar rápidamente la voz por ella, marcando su acento muy poco, pues si se detiene y lo marca mucho, perjudica tambien á la cesura de la sexta sono-final. Solo, pues, debe ser acentuada esa *quinta* que nos ocupa cuando su acento no forme pié, ni parezca querer formarlo, salva tal vez alguna excepcion; y en efecto, cuando está exenta de ese inconveniente, ya no ofende el acento en ella, como sucede en el segundo de estos dos versos:

2 6 8 10
Auséntc de mi bièn, bañáda en llànto,
1 3 5 6 8 10
Tú lo sàbes, ¡ óh Diòs! ¡ padézco tànto!!

J.—Y hénos con esto en un endecasílabo nada menos que de seis acentos, y que eso no obstante me gusta, á despecho del verso del *Buey*, el cual consta solamente de cinco:

2 4 6 8 10
Con grán trabájo vá ' formándo un sùrco.

A.—Me alegro de que V. lo recuerde, siquiera sea por la cesura que aun sin exigirla el sentido, y aun sin haber ahí dos cadencias, hace la voz al llegar al *vá*, no por otra razon sino por tener un como descanso en la sílaba *sexta*, bien que no sea el definitivo que solo encuentra al llegar á *sùrco*. Por lo demás, hasta siete acentos puede tener el endecasílabo que llamo de *sexta obligada*, siempre que entre ellos se cuenten algunos de carácter agudo y de rápida caida sobre los graves, como sucede en este de Argensola (*Bartolomé*), siendo de notar en él que uno de esos acentos está en la *quinta*, sin que eso no obstante nos ofenda, por la razon explicada antes:

1 2 4 5 6 8 10
¡Óh sànto Diòs! qué tràzas ¡ qué papèles!;

pero ocho son ya demasiado, segun puede observarse en este otro:

1 2 3 5 6 8 9 10
¿ Qué tiènes tù ? ¿ qué gìmes ? dí : ¿ qué llòras ?

J.—Convengo con V. en que es así, pues claro está que para dar cabida á un número de acentos tan excesivo, hay que empedrar el verso de palabras monosílabas en su mayor parte, y por lo tanto de sonido pobre que no pueden realzar con el suyo las bisílabas que alternan con ellas, por no ser muy sonantes tampoco.

A.—Por eso mismo suelen nuestros Poetas no darle más de los cinco acentos, cabiendo como cabe de ese modo dar un juego más musical á esos bisílabos y monosílabos, é ingerir algun vocablo trisílabo que se una por sinalefa á otro anterior ó bien posterior dotado de menor número de sílabas, dando así al verso más plenitud, como sucede en este de Herrera:

1 4 6 8 10
Llóra conmígo , Amòr , la péna mìa.

Y de hecho los acentos apreciables para el compás del endecasílabo no pueden exceder de cinco nunca, como podrá V. observarlo en los dos versos anteriores, los más de cuyos agudos son siempre *remate de pié* que no marca la mano en su golpeo, sucediendo lo propio en el segundo verso de este otro terceto del mismo Herrera, donde á pesar de haber seis acentos, solamente hay que dar cinco golpes, ni más ni menos que en el verso tercero, cuyos acentos son solo cinco:

2 4 6 10
Con ésta trìste ‘ y última partída,
1 2 4 6 8 10
És dùlce vída yà ‘ la amárga muèrte,
2 4 6 8 10
Y amárga muérte yà ‘ la dúlce vìda.

J.—Veo que acabará V. por reconciliarme con los versos que pasan de la cuádruple acentuacion, sobre todo si son como esos dos últimos:

A.—Todo está en que sepa el Poeta manejarlos oportunamente. Por lo demás, V. vé el carácter inherente al endecasílabo acentuado siempre en la sexta, ó sea de *de sexta obligada*: grave, solemne y majestuoso cuando consta de tres acentos, se hace más ondeante cuando tiene cuatro, merced

á su doble cadencia, sin perder nada de su solemnidad; convirtiéndose en tardo y lento, pero siendo majestuoso como siempre, cuando lleva cinco y aun seis, presentando entonces tambien dos cadencias, aunque mas complicada por lo comun la primera *en su parte preparatoria*.—Pasemos ahora al de la otra clase (y cuenta que digo *clase*, no *especie*, pues todos los endecasílabos propiamente dichos constituyen *una especie sola*): á estos les daremos el nombre de

ENDECASÍLABOS DE SEXTA LIBRE,

ó de cuarta y octava obligadas.

J.—Y de *décima obligada tambien*.

A.—Eso se da por sobrentendido, pues claro está que ha de llevar acen- siempre la en que termina la frase música.

De esta clase de endecasílabo, siempre lleno de animacion, siempre airoso, siempre ondeante, sin ser por eso menos majestuoso que el anteriormente explicado, me ha dado V. ya un buen ejemplo; pero habrá V. de permitirme que á los tres acentos que V. ha marcado y que ese verso exije constantemente en las sílabas *cuarta*, *octava* y *décima*, añada yo otro *artificial* en la *segunda*, para que así resulte con cuatro:

2 4 8 10
Abándonàndo ‘ la desiérta plàya.

J.—¿Y porqué añade V. ese acento?

A.—Porque al recitar ese verso, se apoya la voz instintivamente en esa sílaba segunda, marcando suavísimamente el acento de que se trata, y asimilándolo con estos otros cuyo compás ha llevado V. en la página 455, y cuya doble cadencia no es posible poner en duda, asi como tampoco la cesura consistente en el silencio que entre esas dos cadencias se hace, segun marca la coma invertida·

2 4 8 10
Perdída vèo ‘ mi tranquíla càlma,
2 4 8 10
Afán y lùto ‘ por do quiér me sìguen,
2 4 8 10
Dolór profùndo ‘ me devóra el àlma (1).

---

(1) *Y obsérvese que solo de ese modo, es decir*, con los cuatro acentos en segunda, cuarta, octava y décima sílabas, *es como existen las* equidi-

J.—¡Oh, y qué bien vuelven á sonarme esos versos acentuados así! No es posible negar que su índole es eminentemente musical, ni tampoco que tiene V. razon al decir que el de tres acentos exige como para redondearse la añadidura del artificial, puesto que al llevar su compás marca m mano golpe en la *segunda*, para que aquel resulte *simétrico*:

s s
A | bàndo | nàndo ‘ la de | sièrta | plàya.

A.—Luego aun cuando en todo rigor le basten tres acentos ortográficos al endecasílabo de *sexta libre*, es este más perfecto con cuatro, toda vez que si le falta el primero, es irresistible en quien lo recita la tendencia á suplirlo *artificialmente*, ya en los términos indicados, ya apoyándose en la sílaba *primera*, como vá V. á verlo en este otro:

Gràndilocuènte ‘ de su vóz el èco.

J.—Pues es verdad! Y de esa manera se asimila tambien ese verso aquellos otros de la página 438, que V. me dijo llamarse *sáficos*:

1 4 8 10
Témple la fùria ‘ de mi pécho lòca,
1 4 8 10
Cálme mi pèna, mi dolór y enójos ‘
1 4 8 10
Úna miràda ‘ de tus béllos òjos,
1 4 8 10
Úna sonrìsa ‘ de tu dúlce bòca.

A.—Asi es efectivamente.

J.—Y ahora recuerdo que fué compas *vário* el que allí me hizo V. llevar en ellos; pero al tratar de la *seguidilla* me dijo V. despues en la página 551, ó al menos pareció querer decirme, que el pié trisílabo que los inicia puede durar, asi como un tiempo *doble*, solamente un tiempo *sencillo*.

A.—Y ahora podrá V. comprobarlo, dando á esos versos compás *simétrico*, en lugar del *vário* de entonces:

———————

tancias, *y por lo tanto el* perfecto equilibrio *de la barra imaginada por* Maury, *por lo que hace al endecasílabo de* sexta libre, *bien que solo cuando este es* llano; *no empero cuando acaba en voz* esdrújula *ó en palabra* sono-final.

s s
Témplela | fúria ' demi | pécho | lòca, etc.

El pié trisílabo castellano (ya lo sabe V. desde dicha página 551) es elástico en cuanto á su duracion; y aun por eso cabe darle ahí cualquiera de los dos tiempos indicados, siendo tambien de notar ahora que aunque en todo rigor solo es *sáfico* el endecasílabo de *sexta libre* acentuado en *primera sílaba*, además de estarlo en las otras que son fundamentales en él, por ser esa su acentuacion en latin, de cuya lengua lo hemos tomado, se reputan igualmente tales entre nosotros los de primer acento en *segunda*, y aun en *tercera*, como el siguiente de Martinez de la Rosa, bienque deban economizarse mucho los endecasílabos así construidos, por los dos acentos conjuntos que en semejante caso resultan, formando el primero por sí el consabido *pié monosílabo*:

3 4 8 10
Proporción òrden, sencilléz, bellèza.

Por lo demás, nuestro verso *sáfico* puede coincidir en buen hora con la acentuacion del latino en una porcion de ocasiones, acentuacion cuyo tipo para nosotros es este en la bellísima lengua del Lacio:

1 4 8 10
Déxtera sàcras ' jaculátus àrces;

pero nada tienen que ver los piés que con este se forman con los que formamos nosotros, ni es probable por consiguiente que si Horacio, autor de ese verso, nos lo oyera recitar en esos términos, lo reconociera como obra suya en lo que al silencio concierne, ni tampoco acaso en la acentuacion alternada de aguda y grave, bien que conviniera sin duda en que sus acentos son cuatro, y en que estos recaen en esos mismos sitios donde yo coloco los números.

J.—Todo eso quiere decir que al recitar los sáficos latinos, les damos nosotros el aire con que recitamos los nuestros, sin que sepamos por lo demás cómo se recitaban en Roma. Dejando, empero, á un lado esta cuestion, convengo con V. en que pasa entre nosotros por *sáfico* todo endecasílabo de *sexta libre* acentuado como V. lo ha dicho; y aun me atrevo á añadir por mi parte que para cada composicion sáfica cuyos versos tengan en la primera sílaba el primero de sus cuatro acentos, hay por lo me-

nos diez en que ese acento recae las más de las veces en la segunda, ya natural, ya artificialmente.

A.—Nada es más embarazoso en castellano que escribir toda una composicion, aunque sea corta, en versos cuyo primer acento recaiga siempre en la primera sílaba, mientras por el contrario es bastante fácil, ó por lo menos mucho menos difícil, darles acento siempre en la segunda.

J.—Dígame V. ahora, señor FABULISTA: ¿puede el endecasílabo de *sexta libre* tener alguna vez *cinco acentos*?

A.—Y aun seis tambien si recaen en sílabas que no destruyan su compás *simétrico*, ni desnaturalicen de modo alguno el apoyo en cuarta y octava que busca siempre en ellos la voz, además del que tiene en la décima, y del que halla tambien por lo comun en alguna anterior á la cuarta. Eso debiera V. saberlo ya desde aquel tantas veces citado:

1 2 4 8 9 10
¿Qué llàma en élla su atenciòn? ¿qué mìra?

J.—En verdad que no lo recordaba; pero yo he visto citar como bueno el siguiente de cinco acentos, uno de ellos sobre la quinta:

1 4 5 8 10
Vuéla fugàz, tímida còrza, vuéla.

A.—Pues no es sino bastante malo, diga lo que quiera el buen MAURY, á quien en cuanto á eso le faltó el buen oido que le caracterizaba, ni más ni menos que le faltó á ARRIAZA el suyo en este otro por el estilo:

2 4 5 8 10
Corréd, volàd, tímidos vérsos mìos.

J.—Está visto que la sílaba quinta es temible como un demonio en lo que hace á la acentuacion, ya se trate del endecasílabo de *sexta obligada*, ya del que tiene esa sexta *libre*.

A.—Sin embargo, Poeta y aun Poetas conozco de gran nombradía, y muy merecida por cierto, que la acentuan tal vez peor; pero no es cosa de nombrarlos, ni aun de copiar ninguno de los versos en que tal aberracion cometen, bastando solo por vía de muestra citar estos de índole análoga, á fin de que les sirva de advertencia, si es que tiene la bondad de admitirla:

1 4 5 8 10
Yó le daré ' tódo lo que él me pìda:
4 5 8 10
De tu jardín ' ésta azuzéna còjo:
1 4 5 8 10
Núnca ha cumplìdo+úna palábra sòla.

J.—Nada, nada! hay que renunciar á que haya acento ni por asomos en ninguna de las sílabas comprendidas entre la cuarta y la octava, cuando se trata del endecasílabo de *sexta libre*, puesto que ahora recuerdo las ensuras que le ha valido á IRIARTE aquel verso con que da principio á su Poema de *La Música*, por tener acentuada la sétima:

1 4 7 8 10
Lás maravìllas ' de aquél árte cànto.

A.—En cuanto á ese verso está el defecto, no tanto en los dos acentos conjuntos que se toleran en este otro, aun afectando á su frase música,

Cánto las maravillas de aquél àrte,

cuanto en tener al fin todo el aire de un verdadero verso *dodecasílabo*, cosa que, como ya ha visto V., pega siempre mal en el verso cuyo análisis nos ocupa. En efecto: esos dos acentos los recibe bien el oido en este verso de *doce sílabas*:

La grán maravilla ' de aquél árte cànto,

ni mas ni menos que los acepta en aquellos otros *seisílabos* (hemistiquios de dicho verso) que V. vió en la página 537:

Señór, tú me mìras,
Señór, tú me vès;

pero precisamente por eso, por sonarle como *seisílabo* en su segunda mitad, ó como *dodecasílabo falto de una sílaba en su primer hemistiquio,* rechaza el oido el endecasílabo de IRIARTE, hallando en él decepcion análoga á la de aquel otro que V. ya ha visto:

La imaginación, réina de las àrtes.

J.—Y á mí ahora se me figura que la razon de no ser verdaderamente endecasílabo el ya citado antes como infractor de las condiciones de tal,

2 4 7 10
Abàndonàndo ' la pláya desièrta,

consiste precisamente en el aire *dodecasilábico* que presenta en su segunda mitad, y que solo nos puede sonar bien en el verso de doce sílabas, como el siguiente pongo por ejemplo:

Y tríste dejàndo ' la pláya desièrta.

A.—Dice V. perfectísimamente. Y en vano cumplirá el endecasílabo de *sexta libre* con tener acentuada la cuarta, si aun llevando tambien acento en la octava, es este pura y sencillamente el *artificial* consabido, como en efecto verá V. que no lo suple en ninguno de los dos versos siguientes, uno de Arriaza y otro de Góngora:

1 4 8 10
Ástro de amòr ' y de melàncolìa:
2 4 8 10
Empúñen lànza ' contra lá Bretáña.

J.—Eso quiere decir que el acento artificial no puede nunca figurar con éxito como sustituto del que verdaderamente lo sea fundamental en la segunda mitad del endecasílabo.

A.—Concluyamos diciendo, pues, que es malo siempre el de *sexta libre*, ó por lo menos poco aceptable, cuando su acentuacion natural no recae en la *cuarta*, *octava* y *décima*, quedando libres la *quinta* y *sétima*.

J.—Y siempre serán excelentes bajo el punto de vista musical los que presentando acentuadas esas tres sílabas fundamentales, lleven otro en *primera* ó en *segunda*, quedando enteramente libres las otras, como este de Zorrilla, v. gr.

2 4 8 10
Los cláros òjos ' respirándo vìda;

ó como este otro de Espronceda, cuando hablando del Sol dice de él, de un modo que admira y sorprende:

1 2 4 8
Vívido lànzas ' de tu frénte el dìa.

A.—Solo debemos añadir á eso una muy justa observacion de Maury; y es *que la cuarta silaba acentuada no debe nunca ser pié de esdrújulo*, como sucede en este otro verso:

1 4 8 10
Húye la tòrtola ‘ del nído amàdo.

J.—Es verdad; y la razon que de ello da ese autor, es análoga á la que V. ya ha dado, consistente en rechazar el endecasílabo todo lo que de cualquier modo le haga constar de dos hemistiquios, como lo son los de ese último verso, *pentasílabos* el uno y el otro:

Húye la tòrtola ‘
Del nído amàdo.

A.—Hablemos ahora cuatro palabras sobre los

CÓRTES DEL ENDECASÍLABO.

J.—Sobre sus *córtes*! ¿Pues no lo son las *cesuras* que entran en él? ¿No me dijo V. que *cesura* equivalia como á *cortadura* en lo que á los versos concierne?

A.—Tal es sin duda el significado de la palabra á que V. alude; pero eso no obstante, se usa en MÉTRICA la voz *cesura* para indicar *la pausa ó el silencio que viniendo como á cortar ó dividir el verso en dos fracciones distintas, son exigencia del verso mismo con independencia absoluta de los signos de puntuacion*, reservándose la palabra *corte* para significar ese mismo silencio ó pausa, *cuando su existencia en el verso depende pura y exclusivamente de intervenir en él dichos signos, y de marcarse distintamente.* De lo primero se ha hablado ya, habiendo visto V. confirmado con una gran porcion de ejemplos que hay ciertas clases de endecasílabo en que es preciso marcar *cesura* si se han de recitar bien, aunque no coincidan con ella el *punto* v. gr. ó la *coma* que exijen *silencio ortográfico*, sin que esto quite que con efecto puedan coincidir ambas cosas; restando ahora por consiguiente hablar de lo segundo ó de los *córtes*, á los cuales, para diferenciarlos de la *cesura propiamente dicha*, ó sea *cesura prosódica*, les darémos, si á V. le parece, el nombre de *cesura ortográfica*.

J.—Entonces ya caigo en la cuenta de lo que esa *cesura* es: la que interviene en los siguientes versos á continuacion de las palabras *dulzura*, *alza* y *rebentaron*, segun he visto en la carta de MAURY que inserta SALVÁ en su *Gramática*:

Cedió la fuerza á la dulzura: doma
Al terrible leon blanda paloma.

—

Que ya el Tonante su invencible diestra
Alza: los cielos rebentaron: arde
La inmensidad.

A.—En efecto: esos son los *córtes* ó *cesuras puramente ortográficas* á que ahora nos referimos, y que nada tienen que ver con la *prosódica* ó *propiamente dicha*, siendo esta como es independiente de los signos de puntuacion, aun cuando pueda coincidir con ellos; y no pudiendo aquella existir sino con la precisa condicion de la coexistencia de esos signos. Tan cierto es eso, como que si desaparecen del primero de los versos que V. cita los *dos puntos* que figuran en él, desaparece tambien el *corte*; mas no por eso desaparecerá la *cesura* que en él existe á continuacion de la palabra *fuerza* y que yo ahora marcaré con *cruz* por las razones que V. ya sabe, trocando dicho verso en este otro:

Cedió la fuèrza+a la dulzúra sòlo.

Por lo que hace al verso segundo, no hay *corte* en él, pero sí *cesura*; y esta se halla en el *on* de *leon*, pié monosílabo de tiempo doble con el silencio que le subsigue, como lo prueba su compás *simétrico*:

Al terríble leòn ' blánda palòma.

Cosa análoga sucede en el tercero, con la sola diferencia de consistir la *cesura* en un silencio muy breve, y con la de estar una sílaba antes; es decir, en la quinta, no en la sexta:

Que yá el Tonánte ' su invencíble dièstra.

¿Qué diremos del verso cuarto? Que nadie se detendria lo que se detiene en el *alza* y en el *rebentaron*, si desaparecieran los dos puntos que ahora exigen esa detencion á continuacion de esas voces; pero sí se detendria á continuacion de la palabra *cielos*, aun sin signo ninguno ortográfico tras la misma, por estar ahí la *cesura* que la prosodia del verso exige, como lo está en el siguiente verso, exactamente análogo al que nos ocupa en cuanto á la índole de las palabras que entran en él, sea ó no aceptable la idea que con ellas se significa:

Máres y cièlos ‘ rebentáron júntos.

Ahora bien: si eso es así, no puede ser más grave el error que cometen los dos autores á que hace rato nos referimos, al negar la cesura *prosódica* independiente de la *ortográfica*; y por lo tanto insisto en que la hay, añadiendo que es propia solamente de los versos endecasílabos cuyos acentos son más de tres en lo concerniente al golpeo, asi como de cualquier otro verso que conste de dos hemistiquios, mientras la cesura *ortográfica* puede afectar á todo verso sin distincion, desde el seisílabo en adelante, no siendo fácil como no lo es que admitan *córtes* los reducidos á menor número de sílabas. ¿ Tiene V. alguna objecion que hacer á mi doctrina sobre este punto ?

J.—Si he de decir á V. la verdad, no me queda ya la menor duda de que el endecasílabo exije *cesura prosódica* en los casos á que V. se refiere; ¿ pero no le parece á V. que es á veces tan breve la *pausa* ó tan rápido el *silencio* en que consiste, que apenas duran un leve instante?

A.—Sin duda, y lo mismo sucede aun en algunas *cesuras ortográficas*; mas por breves que sean, no por eso es menos cierto que existen, siendo además tan especial el énfasis con que allí se recita el verso, que eso le basta á un mediano oido para reconocer la cesura donde se halla efectivamente, aunque no exceda su duracion de lo que duraria, por ejemplo, una simple *semicorchea* en el mas vivo de los compases en que esa nota pueda intervenir. Volviendo, empero, á lo de los *córtes*, debo ahora indicar á V. que aun cuando estos, como ya he dicho, pueden tener lugar en toda especie de versos, no producen nunca en ninguno el efecto que en el endecasílabo:

La víctima temblàba: su verdúgo
Acercábase lènto: el sacerdóte
Se deshacía en làgrimas: en ésto
Suéna una vòz: perdôn !

Aquí están todos los referidos *córtes* en la segunda mitad de cada verso. Este otro ejemplo de Lista nos presenta en su verso último un corte en la primera mitad:

En profúndo letárgo entorpecida
Yáce la tièrra: el aquilón rugiénte
Cèsa: la inménsa mar ‘ cálla adormida.

Pero nadie iguala á Cienfuegos (de quien son los últimos versos que Maury le ha mostrado ya á V.) en manejar con felicidad esa *cesura ortográfica*, la cual viene á constituir en él su manera característica, aunque á veces abusa de ella. Lea V., pues, á ese gran Poeta (dicho sea con licencia de Salvá que no le llama sino *Versificador*, y para eso á regañadientes); y en el aprenderá V. el gran partido que de los *córtes* puede sacarse, si se manejan oportunamente. Por lo demás, el verso endecasílabo tiene sobre los otros la ventaja de poder campear por sí solo, como ya en otra ocasion he dicho á V., sin pedir auxilio ninguno á la *asonancia* ni á la *consonancia*.

El muere, él muere... ¡juventud marchita!
¡Cuánta virtud y cuántas esperanzas
Con él descienden al sepulcro frio!
No: ya jamás la celestial antorcha
Lucirá para mí: lóbrega noche
Será mi vida, y sempiterno llanto.

J.—Muy bien por cierto recibe el oido esa media docena de versos, aun sin correspondencia de sonidos en sus desinencias finales. ¿De quién son?

A.—Del que puede llamarse verdadero rey del endecasílabo denominado *libre*, *blanco* ó *suelto*, como Góngora lo es del *romance* en la versificacion octosilábica: del antes citado Cienfuegos.

J.—¡Ya se vé! como apenas he oido citar el nombre de ese Poeta, sino para zurrarle la badana por sus atentados contra la lengua, nunca me he atrevido á leerle, no fuera, como dice Salvá, que me encontrará sin saber cómo convertido en escritor *cienfueguista*, sinónimo para él de *detestable*.

A.—Algo y aun algos pecó en efecto contra las prescripciones del lenguage ese Poeta tan vapuleado por el Gramático á que V. alude; pero léale V. sin embargo, y léale mucho, mucho, pues sobre no haber un solo vicio entre los suyos que no sea muy fácil de evitar á quien esté medianamente firme en los buenos principios língüísticos, en pocos verá V. dotes poéticas que puedan competir con las suyas, y en ninguno aprenderá mejor que en él á manejar con superioridad el endecasílabo *libre*, sobre todo en su *Idomeneo*, verdadero milagro del arte bajo ese punto de vista, y tragedia que, entre paréntesis, es una de las primeras del mun-

do, sin que tenga que avergonzarse de comparecer ni aun ante el mismo *Edipo* de Sófocles (1).

Vengamos ahora á otro punto, y que es muy importante por cierto, en lo que atañe al endecasílabo.

J.—¿Y qué punto viene á ser ese?

A.—El que indica el siguiente epígrafe:

OBSERVACIONES SOBRE EL USO DEL ENDECASÍLABO,

considerándolo como llano, como esdrújulo y como sono-final.

J.—Aqui me atrevo á adelantarme á V., diciendo que no es libre el Poeta en echar mano indistintamente de cualquiera de esas clases de verso, como lo es en el octosílabo.

A.—No lo es efectivamente; y aun por eso suenan tan mal los signientes de Hurtado de Mendoza, donde andan revueltos entre sí los *llanos* con los *sono-finales*:

En la ribera del dorado Tajo,
Cuando el sol tiene el cielo más ardiente

---

(1) Jovellanos, Moratin *el hijo,* Martinez de la Rosa, Lista *y otros de nuestros Poetas modernos, entre los cuales es inútil decir que no puede omitirse á* Quintana, *se aproximan bastante á* Cienfuegos *en el arte de manejar el endecasílabo libre, supliendo en él la falta de halago inherente á la rima y á la semirima, con lo variado de la acentuacion, con la oportunidad de los córtes, con el decoro y nobleza del estilo, con el atrevimiento del hipérbaton, y con la energía de imágenes que ningun otro necesita en tan alto grado, por lo mismo de no tener ese gran medio de fascinacion que tantas faltas encubre á veces en los versos que de él disponen. Entre los Poetas que hoy viven es muy notable tambien* Cañete *como hábil versificador en ese sentido*; *pero el endecasílabo libre no es fácil que se haga popular ni aun revestido de todas las dotes que más puedan enaltecerle. Las gentes dirán siempre de él lo que* Arriaza, *aunque sin razon ciertamente*; *á saber*, que ese verso lo es para la vista más que para el oido: *tan connaturalizadas están con la asonancia y con la consonancia, contra las cuales dicho está ya con cuánta falta de razon tambien se ha declamado y vociferado en estos últimos tiempos.*

Y á la tierra sus rayos dan trabajo,
Orillas de una limpia y clara fuente
Cantar ví á Melibeo y á Damon,
Guardados de la siesta y de la gente,
Entrambos aquejados de pasion,
Iguales en cantar y responder,
Iguales en quejarse con razon.

J.—Siguiendo adelante con ese *on*, podria yo decir: *maldicion*! ¿Dónde tenia ese Poeta el tímpano, cuando no se lo taladraba esa malhadada *cancion*?

A.—¿Y dónde lo han tenido despues los que en estos últimos tiempos han venido á graznar poco menos que por ese estilo, convirtiendo en otros tantos mazos de batan los endecasílabos *sono-finales* que han hecho alternar con los *llanos* segun les ha placido mejor? Yo no hablaria de esto sino muy á la ligera, si los que así lastiman el oido fueran Poetas de los de tres al cuarto, á quienes nadie sueña en leer; pero contándose en ese número hombres de génio y de inspiracion cuyo ejemplo puede arrastrar á V. al mismo lamentable estravío, como ha arrastrado ya á muchos otros, fuerza me es detenerme un poco en examinar este punto.

El mal uso del endecasílabo en el sentido que ahora me ocupa, no consiguió prevalecer nunca entre nuestros mejores Poetas, habiendo trascurrido mas de tres siglos, sin que entre nosotros tuvieran imitadores Hurtado de Mendoza y los demás que de ese modo lo manejaron; pero apareció entre nosotros la famosa escuela *romántica*, ó por mejor decir, *seudo-romántica* (pues no deben confundirse las dos, como no deben confundirse tampoco el *genuino* y el *falso clasicismo*); y entonces fué cuando entre otros delirios se adoptó el de dar tajos y reveses á la pobre Versificacion, ya revolviendo en estrofas pésimas los metros mas opuestos entre sí, ya pasando de unos á otros sin discernimiento y sin tino, ya, en fin, usando de una sola especie de verso, pero *ad libitum* en cuanto á casar el *sono-final* con el *llano*, sin tomarse el casamentero la pena de ver si entre el uno y el otro habia impedimento dirimente, ó por lo menos impediente y mucho, que se opusiera á union semejante. En ese caso se encontró el endecasílabo, del cual se hicieron por lo comun *redondillas cruzadas*, con el buen tacto de reservar el sitio par á los versos *llanos* y el impar á los *sono-finales*; pero desentendiéndose del carácter que unos y otros debian tener para maridar entre sí, y saliendo en su consecuencia co-

plas tan malas como la siguiente, debida nada menos que á Espronceda:

¿Ois? es el cañon. Mi pecho hirviente
El cántico de guerra entonará,
Y al eco ronco del cañon venciendo,
La lira del Poeta sonará.

Mas no paró en esto la cosa, sino que no contentos con dar un tan prosáico giro á sus ideas, llegaron ese y otros ingenios á amalgamar á veces en uno la *asonancia* y la *consonancia*, rimando entre sí los versos nones y semi-rimando los pares, como puede V. verlo en estos del mismo Poeta:

Y con tranquila audacia se adelanta
Por la calle fatal del Ataud,
Y ni medrosa aparicion le espanta,
Ni le turba la imágen de Jesús.

¿Pero se detuvieron ni aun en eso? No señor: era además preciso intercalar con esas redondillas *semi-llanas, semi-sono-finales*, otras *compuestas todas de versos llanos*, aunque ya estas sin la amalgama de la *rima* con la *semi-rima*; y hete aquí al pobre oido pasando de unas sensaciones á otras, segun se le tiraba de la oreja en casos v. gr. como este (y son del mismo autor las tres estancias, y seguidas las escribió tambien):

La alegre danza en movimiento blando
Que orna voluptüosa liviandad,
Al goce, al apetito convidando
Con sus mórbidas formas la beldad:
Cuanto fingió é imaginó la mente,
Cuanto del hombre la ilusion alcanza,
Cuanto creara la ansiedad demente,
Cuanto acaricia en sueños la esperanza;
La radiante Vision maravillosa
Brinda con mano pródiga en monton,
Y en óptica ilusoria y prodigiosa
Pasar el Viejo ante sus ojos vió.

¿Qué tal? ¿le gusta á V. esa solfa?

J.—No es en verdad para gustar á nadie, á poco buen oido que tenga; ¿pero cómo pudo entonarla un tan insigne Poeta como ese, y que tan buen

oido tenia cuando lo quería tener? Yo por mi parte aseguro á V. que si hago versos endecasílabos, los haré *llanos* y solamente *llanos*, como más propios de la magestad y del tono grave y solemne que á nuestra lengua caracterizan, razon por la cual creo yo que los ha manejado siempre asi la casi totalidad de nuestros Poetas, entre ellos los de más nombradía, salvo solo en los primeros tiempos que podríamos llamar de ensayo, y salvo tambien en los últimos de revolucion literaria á que V. acaba de referirse.

A.—Sin embargo, aunque lo general sea hacer solo uso del *llano*, no por eso debemos proscribir el endecasílabo *sono-final*, si se echa mano de él no al *tun tun* como en los anteriores ejemplos, sino observando ciertas condiciones que deben concurrir tanto en él como en el llano con quien se combine.

J.—Pues entonces ¿á qué debo atenerme en lo tocante al partícular?

A.—Para contestar á esa pregunta, ruego á V. que ante todas cosas escuche estos versos de Arriaza en su bellísima composicion al *Dos de Mayo*:

Este es el dia que con voz tirana
«Ya sois esclavos,» la ambicion gritó;
Y el noble Pueblo que lo oyó indignado,
«Muertos sí, dijo; pero esclavos, no.»

¿Le suenan á V. bien?

J.—En verdad que me habia olvidado de ellos. Me suenan perfectamente.

A.—¿Y en qué consiste? En que esos cuatro versos tienen todas las condiciones de simetría y regularidad que la intervencion del *sono-final* exige en la colocacion de los acentos fundamentales; condiciones análogas á las que el *Arte músico* requiere tambien por su parte en los que se destinan al canto, tomada esta última palabra en el más estricto sentido. Por lo dicho respecto á otros versos, sabe V. ya que el tal *sono-final* está siempre relacionado, salvo solo cuando es octosílabo, con ciertas exigencias filarmónicas, debiéndose á ellas en primer término la consabida particularidad de reclamar en las *estrofas pares* sitios que sean *pares tambien*, cuando alterna con verso *llano*, y aun cuando alterna con el *esdrújulo*. Con esa condicion cumplen sin duda los versos de Espronceda citados; pero les falta cumplir con otra, no menos esencial para el buen efecto dle-

sono-final de que hablamos, cuando se trata del endecasílabo: la de que todos sin distincion tengan, en vez de tres, *cuatro acentos* que puedan producir *dos cadencias*, en lugar de presentar *una sola*, debiendo preferirse para ello el endecasílabo de *sexta libre* al que lo es de *sexta obligada*, por ser la doble cadencia de aquel más airosa, animada y viva, y por lo tanto más musical, que la doble cadencia de este. Ahora bien: en los versos de Espronceda solamente por casualidad hay algun verso de cuatro acentos, y para eso alterna con los de solos tres, siendo en aquel no menos casual la acentuacion en cuarta y octava; y de aqui armarse entre todos ellos una constante irregularidad que no existe en los versos de Arriaza, aun con haber en algunos de estos cinco acentos en vez de cuatro, no ofendiendo al oido el excedente, por no exigir golpeo preciso en lo relativo al compás. Es, pues, esencialmente música la razon de sonar mal en unos casos el endecasílabo *sono-final* que tan perfectamente suena en otros; y por lo tanto, cuando V. lo use, deberá evitar ante todo *esa mezcla de estrofas todas llanas con las sono-finales en verso par*, empleando solo estas últimas con la acentuacion conveniente para que sean siempre *cantables* y *cantables de la misma manera*, en los términos referidos.

J.—Es decir (y es mas breve esto) que debo preferir para el caso el endecasílabo *sáfico*, entendiendo por él lo mismo el acentuado en primera sílaba que el que lleve acento en segunda, ya natural, ya artificialmente.

A.—Así es, y de esa manera, podrá V. sin inconveniente hacer que alterne el *sono-final* no solamente con el verso *llano*, sino con el *esdrújulo* tambien.

J.—Eso me estaba ocurriendo ahora, pues tratándose de versos *cantábiles*, debe en esos tener lugar lo que en los demás de su especie.

A.—Y de aqui que el oido reciba bien la siguiente sustitucion en los versos de Arriaza citados antes (y aténgase V. en esto al *sonido*, no al sentido ó *significado* de las voces que sustituyo):

Este es el dia que con voz maléfica
«Ya sois esclavos,» la ambicion gritó;
Y el noble Pueblo que lo oyó colérico,
«Muertos sí, dijo; pero esclavos no.»

J.—Todo eso corrobora lo que V. ha dicho respecto al carácter eminentemente músical de los versos acentuados así ¿pero no podrá alguna vez

hacerse alternar con ellos alguno de *sexta obligada*, y por supuesto de dos cadencias?

A.—Mejor es que V. no lo haga, pues suele producir mal efecto. Tan cierto es eso, como que sonando perfectamente bien estas otras dos estrofas del mismo ARRIAZA en sus siete primeros versos, todos ellos de *sexta libre*, no es ya tan aceptable el octavo, por tener en él acento esa sílaba:

> *¡Noche terrible al angustiado Padre*
> *Buscando al hijo que en su hogar faltó!*
> *¡Noche cruel para la tierna esposa*
> *Que yermo el lecho de su amor halló!*
> *¡Noche fatal, en que preguntan todos,*
> *Y á todos llanto por respuesta dan!*
> *¡Noche en que truena de la Parca el fallo,*
> *Y « ay! dicen todos: ¡quiénes morirán! »*

J.—No se moleste V. más en esto, pues ya sé poco más ó menos á lo que debo atenerme respecto al uso del endecasílabo tanto *esdrújulo* como *sono-final*.

A.—Sin embargo, lo dicho hasta aquí se refiere exclusivamente á la combinacion de este con aquel y con el *llano* en las composiciones de carácter sério; pero en las de carácter festivo es la MÉTRICA más ancha de manga, exigiendo como exige de ella la Musa retozona y traviesa que los inspira, una tal cual expansion en esto. De aqui que BRETON, por ejemplo, intercale de vez en cuando en su Poema satírico titulado *La Desvergüenza*, escrito por lo comun en *octavas llanas*, alguna que otra compuesta de endecasílabos *sono-finales* todos, ó todos tal cual vez *esdrújulos*, ó mistos de unos y otros con *llanos*, sin ceñirse en ninguno de dichos casos á acentuacion precisa y determinada; pero brillando y desesperando siempre por la inmensa facilidad con que somete á todos sus caprichos las más rebeldes y extrañas rimas. No citaré á V. ejemplos de eso por no alargar demasiado este capítulo, y porque puede V. verlos por sí propio en el mencionado *Poema*; pero sí debo decir á V. que aun el mismo BRETON con ser BRETON no ha podido hacer que me guste la combinacion del endecasílabo *sono-final* con el *llano*, cuando le da á aquel el sitio *non*, y á este el *par* en algunos casos, como sucede en estos cuatro versos:

¿ Y qué diré del escritor venal
¿Que á cualquier opinion su pluma arrienda?
Para memorialista de portal
Fáltale solo el rótulo y la tienda.

Por lo demás, en el estilo sério y tratándose de versos no *cantábiles*, no deben sino muy rara vez ingerirse endecasílabos esdrújulos en la generalidad de los llanos; pero sí cabe escribir con éxito, aunque no sin dificultad, toda una composicion en esdrújulos, como lo hizo Arguijo en cierta epístola, de la cual citaré los siguientes, todos ellos *blancos ó libres*, y notabilísimos todos, ya por el tono que los caracteriza, ya por las imágenes que nos presentan:

Armó de rayos el tonante Júpiter
La fuerte diestra , y con estruendo horrísono
Hizo temblar airado el orbe esférico,
Y al peso estremecióse el hombro atlántico.
. . . .
Resonó por el aire en son tristísimo
El endechoso canto de aves fúnebres;
Y el pico anunciador y los murciélagos
Infaustos discurrieron como atónitos,
Dejando sus nocturnas casas lóbregas,
Sin extrañar el resplandor olímpico.

.—Y en versos todos *sono-finales*, ¿cabe escribir con éxito análogo toda una composicion?

A.—En lo festivo ya he dicho á V. que sí, y tambien en los géneros sérios; pero en este último caso convendrá que los endecasílabos sean todos de *sexta libre*, y aconsonantados tambien, ó por lo menos asonantados, como en su alternativa con los llanos:

Esa que adorna tu nevada sien
Rosa cogida en mi rosal gentil,
En nada cede, mi querido bien,
Ni á la primera que brotó el Eden
En su primero y delicioso Abril.

Ahora bien: explicado ya lo delicado que es mezclar con los endecasílabos *llanos* los *esdrújulos* y los *sono-finales*, debemos ya, prescindiendo de esas, tratar de las demás

COMBINACIONES MÉTRICAS DEL ENDECASÍLABO CONSIGO PROPIO.

J.—Estas (es claro) han de ser las mismas que en las demás especies de verso, con el aditamento de algunas otras no explicadas anteriormente. Puede V. en su consecuencia atenerse solo á estas últimas, prescindiendo de lo que ya sabemos respecto al *pareado* y *al terceto*, á la *cuarteta* y á la *redondilla*, á la *quintilla*, á la *redondela*, á la *décima* y aun á la *octavilla*, máxime cuando entre las FÁBULAS de V. hay unas cuantas escritas en algunas de esas combinaciones; y son, segun resulta en mis apuntes, las que expreso á continuacion:

EN PAREADOS: *El arreglo de un plan*, pág. 134, y la *dedicatoria* de *El reo de muerte*, pág. 77.

EN TERCETOS: *El Gato y la Lima*, pág. 154, pudiendo observarse en ese *Apólogo* la manera de *encadenarlos entre sí*, consistente en hacer *que el verso segundo de uno rime siempre con el primero y el tercero del que le sigue*, procediéndose así constantemente en todo el curso de la composicion hasta dar fin á esta no con un terceto como los demás, si no con una *redondilla cruzada*, aunque encadenada tambien; redondilla que en dicho *Apólogo* constituye la moraleja.

EN REDONDILLAS, REGULARES TODAS: *Las cuatro S S S S*, pág. 15.—*El Ateo y el Pozo*, pág. 18.—*El Reo de muerte* (menos la *dedicatoria*, la cual está escrita en *pareados* como ya se ha dicho) , pág. 77.—*La contienda* (menos la moraleja, que es tambien un *pareado*), pág. 166.—*El Raposo médico*, pág. 197.

EN QUINTILLAS: *El Leon, el Tigre y los Conejos*, pág. 27 (pues la *dedicatoria* que la precede constituye otra combinacion distinta).

Y por último, EN CUARTETAS, ó sea EN ROMANCE: *El Delincuente y el Juez*, pág. 12 ; y *La Guerra entre las Aves y los Brutos* (menos la *dedicatoria*, que es tambien otra combinacion diversa), pág. 364.

A.—Me evita V. muy oportunamente el trabajo de revolver páginas, y le doy mil gracias por ello; restándome solo advertir que cuando se trata del endecasílabo, no se dan ya á la mayor parte de esas combinaciones los títulos que V. les atribuye.

J.—Ya lo sé, pues á la *redondilla* se la llama *cuartete* ó *cuarteto*, salvo cuando es *cruzada*, pues entonces se le da el nombre de *serventesio*, habiendo asimismo quien cree preferible llamar *quinteto* á la combinacion

que en otras especies de verso se dá el título de *quintilla.* ¿Me hará V. ahora el favor de decirme en qué he pecado yo por conservar las otras denominaciones?

A.—No veo en eso pecado alguno; pero bueno es tener presente que esas que V. acaba de indicar son mas usuales que no las otras, tratándose del verso de *once sílabas.*

J.—*Y* tambien es costumbre no llamar en él al romance, *romance á secas,* por decirlo así, sino romance *real ó heróico*, por destinarse generalmente á cantar cosas graves ó elevadas; y *real* asimismo se titula en ese verso á la *octava*, cuando no se la llama *octava rima*; pero vengamos ya á esas otras combinaciones que no se han explicado aun, y permítame V. ayudarle en el trabajo de citar ejemplos.

A.—De la *sextilla* ya sabe V. que no produce muy buen efecto en el octosílabo, cuando de los seis versos de que consta riman entre sí el *primero, tercero* y *quinto*, mientras conciertan en otra consonancia distinta *el segundo el cuarto* y *el sexto*, ni tampoco cuando esa combinacion consta de un *serventesio*, ó sea *redondilla cruzada* subseguida de un *pareado.*

J.—Pero lo que es en el endecasílabo hacen ambas combinaciones un efecto bastante agradable, como lo prueban estos dos ejemplos que traigo entre otros en mis apuntes; advirtiendo que reclama indulgencia en el primero el *ia ia* de *Silvia* y *risa*, y en el segundo la nada buena acentucion en quinta de la voz *una* que sigue á *charco* en sinalefa bastante dura: tan difícil es citar á veces ciertas tiradas de versos completamente exentas de tacha.

Mi labio va donde tu planta pisa;
Esclavo tuyo para siempre quedo;
Y si á tu suerte puede ser precisa,
Darte, oh Rival, hasta mi vida puedo:
Pero de Silvia...! ni una sola risa,
Ni una voz sola, ni un mirar te cedo.

Arriaza.

Desde su charco una parlera Rana
Oyó cacarear á una gallina.
—« *Vaya, la dijo: no creyera, hermana,*

Que fueras tan incómoda vecina:
Y con toda esa bulla, ¿qué hay de nuevo?»
—«Nada, sino anunciar que pongo un huevo.»

IRIARTE.

A.—Y V. habrá observado que ARRIAZA llama *sextillo* á su combinacion.

J.—Si señor; pero otros en cambio no le llaman *sextillo* ni *sextilla,* sino *sextina*, y por consiguiente le podremos nosotros dar cualquiera de esas tres denominaciones (1). Por lo demás V. ha preferido para esa combinacion de seis versos la forma del ejemplo 2.º á la del ejemplo 1.º, al hacer uso de ella en las dedicatorias de las FÁBULAS tituladas *Las tortas* y *Las piedras de mármol*, páginas 37 y 253, asi como en el *Apólogo* titulado *El Ingrato* (cuya dedicatoria es una *octava*), página 359.

A.—Ambas formas me parecen bien si se manejan con oportunidad, aunque por lo demás se usen poco; pero acaba V. de nombrar la *octava,* y esa es una combinacion que merece ser definida.

J.—Nada más fácil, *puesto que consiste en ocho versos, de los cuales conciertan entre sí los tres primeros nones en una consonancia, los tres primeros pares en otra, y en otra los dos con que acaba.* Asi al menos la ha usado V. en la referida dedicatoria de *El Ingrato*; en la *Fábula* titulada *El Mosquito y el Buey*, pág. 97, y en la dedicatoria de la que lleva por título *El Vejete Don Andrés*, ó sea, *Antaño y Ogaño*, pág. 290; y así está usada en el siguiente ejemplo que he tomado de una composicion dedicada á la VÍRGEN, por la paisana y amiga de V. nuestra ilustre Poetisa MARÍA DEL PILAR SINUÉS DE MARCO:

Tú, que alumbras los bosques con la luna
Y los pueblas de pájaros cantores,
Y alegras á los niños en la cuna,
Si las madres te envian sus amores:
Tú, que das el cristal á la laguna

(1) *Y aun se pueden agregar otras tres: la de* sexteto, *la de* sexta rima *y la de* redondilla de seis versos, *pues asi tambien las titulan otros, aunque esto último es muy poco usado.*

Y armonía á los pardos ruiseñores,
Presta ¡oh luz de mi amor! al arpa mia
Un canto de esperanza y de alegría.

A.— Y asi con efecto la usa la generalidad de nuestros Poetas; pero no es menos rotunda y numerosa construyéndola de este otro modo, por el cual muestra una predileccion particular otra insigne Poetisa nuestra, l célebre CAROLINA CORONADO:

¡Qué quieres, ay! de mí? Suene tu acento,
Y atenta siempre á tu precepto santo,
Suspenderé las notas de mi canto,
Respiraré en el aura de tu aliento:
Canta, y me alegraré con tu contento;
Llora, y ansiosa absorberé tu llanto...
Que yo te seguiré con mis amores
Cuando cantes, mi bien, y cuando llores.

J.—No habia yo reparado en eso; pero en cambio he fijado la atencion en todas las distintas maneras de hacer ó construir el *Soneto*, última combinacion, segun creo, de las que en el verso endecasílabo deben ocuparnos ahora.

A.—Última en cuanto V. la reserva para hablar de ella en postrer lugar; pero no en cuanto á su importancia. Sin embargo, bueno será que en lugar de indicar todas las maneras como el *Soneto* puede construirse, se limite V. á las más usuales, á fin de pasar luego á otra cosa.

J.—Dice V. bien; y en su consecuencia, diré que lo comun es encerrar el *Soneto* en catorce versos, distribuyéndolos en dos cuartetos y dos tercetos, con cuatro consonancias diversas, dos de ellas para aquellos y las otras dos para estos, combinándolas de dos modos distintos en lo que á los tercetos concierne, y de una sola en cuanto á los cuartetos, como estos dos ejemplos indican:

EL SONETO-SONETO.

Un Soneto me manda hacer Violante,
Que en mi vida me he visto en tal aprieto:
Catorce versos dicen que es Soneto:
Burla burlando, van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante,
Y estoy á la mitad de otro cuarteto;
Mas si me veo en el primer terceto,
No hay cosa en los cuartetos que me espante.
Por el primer terceto voy entrando,
Y aun parece que entré con pié derecho,
Pues fin con este verso le voy dando.
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
Que estoy los trece versos acabando:
Contad si son catorce, y está hecho.

LOPE DE VEGA.

Á DEMÓSTENES.

Rayo de la elocuencia, ¿porqué truenas,
Si es ya la Libertad un nombre vano?
Trasíbulo, lanzando al espartano,
No el vicio y la maldad lanzó de Atenas.
De tu sublime voz la Patria llenas;
Brillan asta y arnés contra el tirano;
Mas ay! del griego en la cuitada mano
Las armas pesan más que las cadenas.
Sumido en ocio y en delicias, ¿quiéres
Que el hierro, de los persas tan temido,
Contra el astuto macedon esgrima?
Y aunque al tirano venzas, nada esperes;
Que á un Pueblo turbulento y corrompido,
¿Cuándo falta un Filipo que lo oprima (1)?

LISTA.

A.—Eso es con efecto lo que más se acostumbra, y lo que suele sonar mejor en la composicion que nos ocupa; y digo *en la composicion,* porque

(1) *Las demás variedades del* Soneto *se refieren por lo comun á los dos* tercetos *en que concluye, quedando inalterables los* cuartetos, *pues nosotros no solemos hacerlos cruzados, como los italianos los hacen á veces, convirtiéndolos en* serventesios. *Lo muy voluminoso de este libro obliga ya al autor á ser parco en citas de ciertos ejemplos; y por lo tanto deja al cuidado del Lector consultar esas variaciones en aquellos de nuestros Poe-*

el *Soneto* lo es ya por sí, y de las más difíciles por cierto, consistiendo como consiste en presentar una idea gradualmente desarrollada dentro de esos catorce versos, haciéndola crecer en importancia á medida que se acerca á su fin, y procurando que su último rasgo ó concepto sea el más culminante de todos, como en esos dos ejemplos sucede. No quiere decir esto en verdad que en cualesquiera otras composiciones, y aun en cada una de sus estancias, no deba reservarse tambien para lo último lo más interesante de la idea que respectivamente contienen, sino pura y sencillamente que esa ley, aun siendo comun á todo escrito sin distincion, debe observarse muy especialmente en el Poema que nos ocupa, procurando á la vez que el conjunto de los catorce versos de que consta no le venga ni estrecho ni holgado, asi como que no haya uno solo que no figure en él dignamente, ó que de cualquier modo perjudique al progresivo y gradual efecto que debe producir sin intermision, hasta que su interés siempre creciente venga á ser el mayor posible en el último de todos ellos. En eso podria ser comparado á los fuegos artificiales, donde aunque to-

———————

tas que más han sobresalido en ese género de composicion, entre ellos Lope, Arguijo, *los* Argensolas *y* Lista. *Solo, pues, indicará aquí que además del* Soneto regular *consistente en catorce versos, hay otro verdaderamente* anómalo, *el cual se denomina* de estrambote, *y consiste en amplificarlo con algunos versos más á continuacion de los tercetos, como sucede en este de* Cervantes:

> Vive Dios que me espanta esta grandeza,
> Y que diera un doblon por descrebilla,
> Porque ¿ á quien no suspende y maravilla
> Esta máquina insigne, esta riqueza?
> Por Jesucristo vivo, cada pieza
> Vale más de un doblon, y que es mancilla
> Que esto no dure un siglo, ¡ oh gran Sevilla,
> Roma triunfante en ánimo y nobleza!
> Apostaré que el ánima del muerto,
> Por gozar de este sitio, hoy ha dejado
> La gloria donde vive eternamente.—
> Esto oyó un valenton, y dijo: « es cierto
> Cuanto dice voacé, señor soldado;
> Y el que dijere lo contrario, miente.»—
> Y luego incontinente
> Caló el chapeo, requirió la espada,
> Miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.

do sea bello desde un principio, debe lo último que se quema ser siempre lo más sorprendente, y aun lo que cause mayor estrépito. Eso sin embargo es más fácil para dicho que para ejecutado, y de aqui que haya tan pocos *Sonetos* que merezcan leerse como tales entre los muchos centenares que hay, como no lo merecen sin duda los dos que V. verá en mis *Apólogos*, uno de ellos constituyente la *Fábula* titulada *El Raton y el Gato*, página 92, y otro en el cual consiste la *dedicatoria* que preceda á *La guerra de las Geringas*, pág. 327; debiendo V. en su consecuencia considerarlos como meras combinaciones métricas del endecasílabo consigo propio, sobre todo el segundo de ellos. Por lo demás, combinaciones métricas, y nada más que combinaciones, son tambien el *pareado*, el *terceto* el *cuarteto* etc. etc., cuando se hace constar de varios de ellos un Poema cualquiera que sea; pero cuando se usan aislados, claro está que pueden y deben constituir por sí solos composiciones propiamente dichas, pues tales pueden ser aunque breves, como lo es la siguiente inscripcion que habrá leido V. en la tumba de Don Pedro Calderon de la Barca; inscripcion en la cual es de sentir que no haya podido evitarse el hórrido silbido de la *s* que tanto ofende en su primer verso:

Sol de la hispana escena sin segundo,
Aquí Don Pedro Calderon *reposa:*
Paz y descanso ofrécele esta losa,
Corona el Cielo, admiracion el mundo (1).

---

(1) *El pareado, el terceto*, el *cuarteto* y *aun* el *quinteto* endecasilábicos *se reservan, usados sueltos, para lo inscripcional y para lo gravemente sentencioso, constituyendo asi lo que algunos denominan* epígrama sério; *pero cuando son varios de ellos los que constituyen una composicion, parece deber destinarse el* pareado *á los géneros festivo ó satírico, aviniéndose estos tambien con el* terceto, *sin perjuicio de cuadrarle asimismo perfectamente ciertos géneros sérios y aun tristes, como lo son respectivamente la* epístola moral *y la* elegía. *Las restantes combinaciones cabe acomodarlas á todo; pero se ha convenido generalmente en destinar con especialidad algunas de ellas á ciertos géneros determinados, como v gr. la* octava, *en la cual suelen escribirse la* epopeya *y los cantos* épicos. *En cuanto á la décima, se usa muy poco cuando se trata del endecasílabo, con el cual no se aviene muy bien, sucediendo todo lo contrario en la versificacion octosilábica, para la cual parece nacida.*

Vengamos ahora á las

COMBINACIONES MÉTRICAS DEL ENDECASÍLABO CON OTRAS ESPECIES DE VERSO.

J.—Esas ya dijo V. que son dos, pues no gustándole como no le gusta el maridaje de ese verso con el de *ocho sílabas*, claro está que lo deja reducido á alternar solo con el *pentasílabo*, ó solamente con el *eptasílabo*, segun me indicó anteriormente:

A.—Al menos no me negará V. que en cuanto á esas dos combinaciones nos hallamos todos de acuerdo, pues no hay nadie que no las acepte; pero hablemos primero de la una, para luego venir á la otra.

La combinacion del endecasílabo con el pentasílabo la recibe el oido perfectamente, sobre todo cuando aquel es de *sexta libre*, y este tiene *la primera acentuada*, siendo lo comun construir con ellos estrofas de cuatro versos, de once sílabas los tres primeros y de cinco el otro que resta, para que así resulte juego análogo al de los *sáficos* y *adónicos* latinos, únicos versos de la antigüedad que hemos conseguido asimilarnos satisfactoriamente, aunque con piés de distinta índole y dando al primer acento del sáfico el sitio que nos place mejor, ya en la primera ya en la segunda sílaba, natural ó artificialmente. Asi lo prueba la primera estancia de la tan bella como bien sabída *Sáfica* de Villegas al *Céfiro*, cuyos dos primeros endecasílabos tienen ese primer acento en primera, mientras el tercero la lleva en segunda, siendo de *sexta libre* los tres (pues asi es como nos suenan mejor aun en el mismo latin, donde es frecuente acentuar la sexta), y produciendo todos muy buen efecto con el *adónico* que le sigue:

Dulce vecino de la verde selva,
Huésped eterno del Abril florido,
Vital aliento de la Madre Vénus,
Céfiro blando.

J.—Muy graciosa es en verdad esa combinacion á que V. alude, y eso que no intervienen en ella ni la *rima* ni la *semi-rima*.

A.—Asi es como generalmente suelen usarla nuestros Poetas; pero eso no quita que á veces leamos alguna que otra composicion ya asonantada, ya aconsonantada, bien que esto último sea bastante raro, sin duda alguna por la gran dificultad que la rima ofrece en estrofas de esa naturaleza.

J.—Tan cierto es eso, como que en mis apuntes tengo yo muchos *sáficos* y *adónicos* completamente *blancos ó libres*, y muy pocos de esas otras dos clases, entre ellos, por ejemplo, los siguientes:

Lóbrega noche, pavoroso trueno,
De airado rayo agitadora llama,
Ruedan en torno de mi triste frente
De horror helada.

MELENDEZ.

La niebla entonces de la noche umbría,
Que en leves gasas á los cielos sube,
Formaba en torno de tu esbelto talle
Mágica nube.

VALERA.

Lecho mullido le presenta el valle,
Fresco abanico el abedul pomposo,
Cañas y juncos retirada calle,
Sombra y reposo.

ZORRILLA.

A.—Y tambien verá V. á las veces rimada en esa clase de metro la última palabra del verso segundo con la que hace *cesura* en el tercero, como en esta estrofa de JOVELLANOS, cuyo adónico es acentuado en segunda, como lo es en el primer ejemplo que ha citado V. de MELENDEZ:

Y allí sus dogmas y cruentos ritos,
Y allí sus leyes y moral nefanda,
Y allí su infanda *delenazble gloria*
Serán sumidos.

Por lo demás, no siempre se ciñe nuestros Poetas al endecasílabo de *sexta libre* en la combinacion que nos ocupa; pero ya entonces no produce esta el buen efecto que antes, como podrá V. observarlo en el segundo verso esta otra estancia del mismo JOVELLANOS, cuya rima se halla dispuesta lo mismo que en el ejemplo anterior:

Caerá rendida, y con horrible estruendo
En el profundo báratro lanzada,

Será aherrojada *por las negras furias*
De sus cavernas (1).

J.—Debo yo, pues, en resumidas cuentas, rechazar de esa combinacion el endecasílabo de *sexta obligada* cuantas veces me sea posible, y aun el pentasílabo de un solo acento natural por no sonar tampoco muy bien, como sucede en ese último ejemplo, prefiriendo al acentuado en segunda el acentuado en primera silaba, por parecer el más apropósito, como *adónico* propiamente dicho (2).

---

(1) *A la* rima *dispuesta así, se le da el nombre de* encadenada, *por parecer como que eslabona el final de un verso con la mitad del siguiente, pudiendo tambien tener lugar en los endecasilabos de* sexta obligada, *aunque no todos tengan cesura propiamente dicha, tanto en los términos arriba expresados como en los qué indica este ejemplo*:

Pastores que mirais el llanto *mío*
Y el triste *desvarío* en que me *encuentro*
Privado de mi *centro y* de mi *amada*,
Decid á esa *adorada* por quien *lloro*
Que aun ingrata la *adoro*, porque el *hado*
Así lo ha *decretado*, y es mi *suerte*
Siempre adorarla, aunque me dé la *muerte*.

(2) *Y aun cuando sea el uso general construir las estrofas de que se trata con tres sáficos y un adónico, no por eso hemos de ser en esto tan serviles imitadores de los latinos, que no podamos separarnos de ellos en lo que hace á esos* dícolos tetrástrofos. *El ilustre* Duque de Rivas *ha escrito, entre otras, la siguiente estrofa, en su composicion titulada* Lucía; *y nadie negará ciertamente el delicioso efecto que produce, sin embargo, de no ser sáfico el primer verso con que comienza.*

Y marchito el carmin de su semblante,
Y escarnecida del maligno mundo,
Y despeñada en su dolor profundo,
Y abandonada del inícuo amante,
La muerte al cielo con afan pedia:
¡Pobre Lucía!

Otros han hecho uso del adónico, empleándolo tres y mas veces seguidas, é ingiriéndolo entre los endecasilabos con la acentuacion que mejor les ha plácido en una y otra especie de verso; pero esa combinacion ha tenido

A.—En cambio tendrá V. más libertad cuando use la combinacion del *endecasílabo* con el *eptasílabo*, puesto que en ella es indiferente que aquel sea de *sexta libre* ó deje de serlo, bien que deba siempre construirse el período poético de la manera mas acomodada á cada caso particular, sobre lo cual no pueden darse reglas ni hacerse otras observaciones que las generales con que concluiremos este *Tratado*, cuando hablemos de los versos considerados bajo el punto de vista *rítmico*.

J.—Y esa otra combinacion de que V. habla es de suyo tan natural, que no parece sino que el *endecasílabo* ha nacido para el *eptasílabo* y viceversa, auxiliándose como se auxilian para complementarse mútuamente en lo que hace relacion á ese período, dándole distinto carácter segun están dispuestos entre sí, y segun es el uno ó el otro el que más prepondera en él ó en la estrofa que constituyen.

A.—De aquí que todos nuestros Poetas hayan echado mano de ambos constantemente, desde la introduccion del endecasílabo, para escribir las composiciones líricas de mas solemnidad é importancia, dándoles tambien distinto carácter segun las distintas maneras con que han hecho alternar entre sí esos versos de que se trata, para asi acomodarlos mejor á los respectivos asuntos, ni mas ni menos que á los distintos tonos que en ellos

---

muy poco ó ningun séquito, merced á su misma extrañeza. Sirva de ejemplo la siguiente estancia del Poeta valenciano Gil Polo, autor tan conocido de todos por su bella Cancion de Nerea:

Cuando el helado cierzo de hermosura
Despoja yerbas, árboles y flores,
El canto dejan ya los ruiseñores,
Y queda el yermo campo sin verdura,
Mil horas son más largas que los dias
Las noches frias.
Espesa niebla
Con la tiniebla
Oscura y triste
El aire viste;
Mas salga Elvinia al campo, y por do quiera
Renovará la alegre primavera.

Todo esto confirma lo dicho respecto á no deber amalgamarse el pentasílabo con el endecasílabo, sino cuando este es de sexta-libre, *indicándonos al mismo tiempo que para* producir *buen efecto debe ser siempre pentasílabo el verso que cierre la estrofa.*

deban ser los dominantes. Hablar de todas esas variaciones, V. comprende que es imposible; y por lo tanto nos limitarémos á presentar unos cuantos ejemplos de lo que es la combinacion del *endecasílabo* con el *eptasílabo*, y del distinto efecto que produce la preponderancia del uno ó del otro en las estancias en que ambos juegan.

J.—Asi habrémos de proceder, si no ha de ser interminable esto.

A.—Pues bien: para probar que en efecto parecen ambos versos nacidos para prestarse ese mútuo auxilio á que se ha referido V., bastará citar una estrofa cualquiera, tal, por ejemplo, como la siguiente de la composicion de LISTA *al Sueño*.

Desciende á mí, consolador Morféo,
Unico bien que imploro,
Antes que muera el esplendor febeo
Sobre las playas del adusto moro.

J.—Yo, si V. quiere permitírmelo, no me contento con un solo ejemplo; y en consecuencia citaré estos otros, entre los cuales figura alguno del mismo eminente Poeta:

Dijo el Incendio á la Tormenta un dia:
«Sígueme por do quiera:
Yo iré soltando en la extension vacía
Mi roja cabellera.»

ZEA.

¡Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruïdo,
Y sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sabios que en el mundo han sido!

FRAY LUIS DE LEON.

¿Y eres tú el que velando
La excelsa magestad en nube ardiente
Fulminaste en Sina? y el impío bando
Que eleva contra tí la osada frente,
¿Es el que oyó medroso
De tu rayo el estruendo fragoroso?

LISTA.

Paced, mansas Ovejas,
La yerba aljofarada
Que el nuevo dia con su lumbre dora,
Mientras en blandas quejas
Le cantan la alborada
Las parlerillas aves á la Aurora.
La cabra trepadora
Ya suelta se encarama
Por la áspera ladera:
De esta alegre pradera
Paced vosotras la menuda grama;
Paced, Ovejas mias,
Pues de Abril tornan los floridos dias.

MELENDEZ.

A.—Basta ya, amigo mio, basta! pues por mucho que V. se empeñe, no ha de apurar los mil distintos modos como pueden combinarse entre sí el *endecasilabo*, y el *eptasilabo*, y menos cuando las estancias ó estrofas en que intervienen pueden variar desde el número de cuatro versos, que es lo menos de que suelen constar, hasta el de veinte y aun algo más á que las hacen subir algunos. Los ejemplos que van citados son suficientes para demostrar lo bien que mútuamente se asocian esas dos especies de verso, y el carácter más ó menos solemne, mas ó menos ligero ó gracioso que comunica á las composiciones la circunstancia de entrar en sus respectivas estancias más versos largos que cortos, ó bien más versos cortos que largos, influyendo tambien no poco en el variado efecto que producen la distinta manera como están casadas entre si las consonancias que los relacionan, la diversa acentuacion de unos y otros, y los sitios en que caen los incisos, asi como los demás elementos que constituyen el período ó cláusula poética, con otras circunstancias y accidentes que no pueden determinarse, pero que á poco buen oido que se tenga, se comprenden instintivamente.

J.—Ya lo veo; y tambien conozco que seria de todo punto imposible querer dar nombre particular á cada una de las distintas estrofas que con esos dos versos pueden construirse, debiendo en consecuencia contentarnos con llamarlas *estrofas* simplemente, sin descender á otras denominaciones, salvo en buen hora el título de *liras* que suele darse á las de cin-

co versos como la del ejemplo segundo que he tomado de FRAY LUIS DE LEON, aunque algunos lo hacen extensivo á toda estancia que no es muy larga, hállese construida ó no como esa que acabo de citar, la cual constitúye por cierto una de las combinaciones mas bellas y más graciosas al mismo tiempo que en nuestra Versificacion se conocen. Entretanto, señor FABULISTA, yo me hallo, aunque esto se alargue, en precision de ha- una pregunta. Yo veo que nuestros Poetas hacen constar sus composiciones decasilabo-eptasilábicas unas veces de estrofas ó estancias iguales todas ellas tre sí en cuanto al número de sus versos, colocando los largos y los cortos tantemente en los mismos sitios, y haciendo en ellas jugar sus rimas de una nera tambien idéntica, mientras en otras mil ocasiones prescinden de esa re laridad, construyendo las referidas estrofas en desigual número de versos y desigual distribucion tambien en lo de los largos con cortos y en lo de ha los rimar ó no de una manera más bien que de otra, á lo cual llaman escri en *silva*. ¿Me hará V. el favor de decirme qué razon hay para esa diversi y qué método en todo caso deberá ser el que yo prefiera, si algun dia me p go, por ejemplo, á ensayarme en el género lírico?

A.—Grave cuestion es la que V. suscita, y no sé si podré resolverla de una manera satisfactoria.

La distribucion de los versos en estancias *iguales todas* (á las cuales se les da tambien el nombre de *regulares* ó *simétricas*), tiene su orígen en el *Arte músico*, al cual estuvo en los primeros tiempos constantemente unido *el de versificar*, siendo inseparables los dos. En efecto, los Poetas antiguos no componian nunca sus versos sino para cantarlos ó entonarlos acompañándose con la *lira*, naciendo de ese estrecho consorcio entre esas dos diferentes Artes, la indispensable necesidad de escribir las composiciones poéticas en constante paralelismo con las notas y tiempos de la Música, por el estilo qne aun hoy lo hacemos, ó al menos lo debemos hacer, en nuestras *Letras para cantar*, las cuales, como ya ha visto V., han de seguir en todas sus estancias la misma marcha que en la primera, por ser esta la que sirve de tipo al canto musical comun á todas, ó seria preciso sinó inventar un canto distinto para cada estrofa diversa. Divorciados despues el canto métrico y el canto músico propiamente dicho (en mi concepto para su desgracia), no hubo ya en los Poetas desde entonces la misma precision de sujetarse á ese sistema regular y exacto,

sino solo en aquellas ocasiones en que sus versos hubieran de cantarse con sujecion al Arte filarmónico, ó en aquellas en que la especial índole de los mismos versos los hiciera musicales de suyo en la extricta acepcion de la palabra, como ha observado V. que sucede en las combinaciones del endecasílabo de *sexta libre* cuando entra en ellas el *sono-final*. Sin embargo, la fuerza de la costumbre, ó si V. quiere, de la imitacion, les hizo continuar el mismo método, aunque no sin falsearlo muchas veces, haciendo como hacian sus estancias mucho más largas que las d[illegible]os antiguos, los cuales no les daban por lo comun mas númer[illegible]e versos que el de cuatro, considerándolo como suficiente para [illegible] construccion de la cláusula métrica, en consonancia con la mus[illegible]. Y eso era muy racional; porque esta suele encerrarse en cuatr[illegible]omo miembros ó incisos, sin excederlos sino muy rara vez cuand[illegible]u aire y compás son muy marcados, viniendo luego una segunda [illegible]te con otros cuatro miembros tambien, y aun alguna tercera en [illegible]asiones, pero asímismo de cuatro incisos, siendo muy lógico por [illegible]o tanto aquel método de versificar en congruencia con todo eso

[illegible]hora bien: no teniendo hoy la generalidad de nuestros versos el mismo objeto que los antiguos, es de todo punto indudable que no es preciso ya someterlos á esa inflexible regularidad de estrofas, y mucho menos siendo estas largas, pues trabajo le mando yo al que quiera ponerlas en música (salvo para escribir *recitados*), aunque sea un Rossini ó un Verdi el que quiera arrostrar tal empresa. Creo, pues, que en tal estado de cosas, no hay ya razon ninguna musical para seguir el sistema antiguo, pudiendo en consecuencia adoptarse como harto más holgado y más propio de la libertad que á nuestra *Oda* caracteriza, escribirla en metro de *silva*, como lo ha hecho nuestro gran Quintana, verdadero rey de esa combinacion, como lo es en mi humilde concepto de todos nuestros Poetas líricos, sea el que sea, antiguo ó moderno, el que quiera contraponérsele. Sin embargo, ¿lo creerá V? Aun pensando de esta manera, no por eso censuraré á quien se ciña á estrofas precisas al manejar el *endecasílabo* combinado con el *eptasílabo*, ni menos le aconsejaré á V. que se declare enemigo de ellas, escribiendo exclusivamente en *silva*. ¿Sabe V. porqué, amigo mio? Porque el verso es de suyo ocasionado á la palabrería y á la hojarasca, y en ninguno podrá V. contraer ese malditísimo vicio con más facilidad que en el que crea más

exento de toda traba. ¿Cuáles son los autores de *silvas* que puedan competir con Quintana en su exactitud de pensar y en su gran arte de bien decir, ni en adunar con la precision de sus ideas la cadenciosa y ondeante música de sus admirables períodos, verdadera desesperacion de cuantos se propongan seguirle en ese modo de versificar con que ha inmortalizado su nombre? Léalos V. cuando guste, y salvas muy contadas excepciones, los hallará V. ó bien desabridos y secos de un modo que hiela, ó bien vacios de pensamiento y exhuberantes solamente en pámpano y en inútil parlanchinería. De esto último podrá V. librarse, con más facilidad que en las otras, en las estancias de construccion fija, sobre todo no siendo mny largas, acostumbrándose insensiblemente á cierta sobriedad de palabras, por lo mismo de tener que encerrarse en ciertos y determinados límites para vestir con ellas sus ideas; y una vez habituado á eso, ya no habrá igual peligro para V. en explayarse más en la *silva*, pues aunque quiera no podrá manejarla sino con cierta circunspeccion, en fuerza del hábito mismo con que habrá aprendido á ceñirse en esos otros metros que han sido el objeto de su pregunta.

Tal es mi manera de ver en tan delicada materia: V. verá, rumiándolo despacio, si es mi consejo para seguido.

J —Cuando V. me lo da, debo piadosamente creer que su razon tendrá para ello. Ahora me toca á mí mencionar todas las *Fábulas* endecasílabo-eptasilábicas que tiene V. en su Coleccion, las cuales en verdad no son pocas, pues ascienden á 55, ó sea á más de la tercera parte de la Coleccion expresada; á saber:

EN ESTROFAS REGULARES Ó SIMÉTRICAS.

El Labriego y el Monarca soñando, pág. 145.
El Ciervo y el Pato, pág. 189.
El Burro en el concierto, pág. 329.
Las dos Rosas, pág. 338.

EN METRO DE SILVA.

El hombre y el Burro, pág. 10.
La Paloma, pág. 12.
El Tiempo perdido, pág. 21.
La Dalia, la Rosa, el Nardo y el Clavel, pág. 24.
El Gato cortándose las uñas, pág. 31.
Las Tortas, pág. 37.

El Guisado sin sal, pág. 335.
El Burro leyendo fábulas, pág. 345.
Perote y Perucho, pág. 353.
El Verso y la Prosa, pág. 374.

Y además de eso ha escrito V. en *silva* la mayor parte de las *dedicatorias*; mas yo no sé como denominar la combinacion consistente *en el uso del endecasílabo libremente aconsonantado*, pero *sin mezcla alguna eptasilábica*; combinacion en que veo escritas la *Fábula* de *El Cirio Pascual*, página 43, la dedicatoria de la titulada *El Tabique de papel*, pág. 221, y el *Apólogo* que lleva por título *Traductio traductionis*, escrito todo él en endecasílabos sono-finales, aunque con la variada acentuacion que los versos festivos consienten, pág. 255.

A.—No recuerdo que tenga nombre especial en MÉTRICA esa combinacion á que V. alude; pero por su semejanza con la *silva*, sin otra diferencia que la de excluirse de ella el verso eptasílabo, podria en mi humilde concepto titulársela *silva mayor*. En ella escribió el gran QUINTANA su bellísima composicion *A Célida*, y en ella creo yo que podria tambien escribirse el *Poema épico* con preferencia al uso exclusivo de la *octava*, la cual, eunque rotunda y sonora, cansa al fin prodigada mucho, como sucede con todos los metros de construccion siempre igual ó análoga. Entretanto, pagado ya el debido tributo al *verso rey*, y dicho de él, si no lo que merece, al menos lo mas esencial, acabaremos ligeramente la reseña de los demás que se conocen en castellano, pasando ya al que le sigue en órden; esto es, al

VERSO DODECASÍLABO.

J.—Lo que es de ese, no habrá mucho que hablar, siendo como es en realidad *un conjunto de dos de seis sílabas*, aunque figure como verso aparte, y teniendo en consecuencia su cesura obligada enmedio, asi como el compás inherente al de cada uno de los dos hemistiquios de que se compone.

A.—Asi es; mas para sonar de un modo completamente satisfactorio, conviene que esos dos hemistiquios tengan ambos acento en su sílaba segunda, ademas de llevarlo en la quinta, para que así resulte de su union un verso compuesto de pies *todos trisílabos* con sus acentos fundamenta-

les en *segunda, quinta, octava* y *undécima*, siendo uniforme siempre su compás, como sucede en el siguiente ejemplo, cuyo grato y cadencioso efecto creo que no desconocerá V. :

Dolór indecìble ' mi pécho traspàsa;
Cual sómbra liviána ' mi dícha se fuè:
Mi pécho se agìta, mi frénte se abràsa,
La vóz se me trùnca, vacíla mi piè.

J.—Yo traia aqui en mis apuntes otra buena porcion de ejemplos; pero veo que no hay necesidad de traerlos á colacion, teniendo como tienen por objeto hacer ver las distintas combinaciones que puede tener ese verso, ya consigo propio, ya con el de seis sílabas, como hemistiquio suyo que es, y pudiendo todo eso omitirse en obsequio á la brevedad, máxime cuando basta un mediano instinto para adivinarlo por sí.

A.—Y si ese instinto no lo adivinare, lo hará conocer al momento un poquito de reflexion, ó lo enseñará la lectura de los Poetas que han hecho uso de ese verso, llamado de *Arte mayor* en lo antiguo, por considerarse acaso como el de más empeño entre los que nuestros antepasados conocieron antes de la adopcion del endecasílabo, habiendo sido el célebre Juan de Mena, el que aunque rudamente todavia, consiguió darle más importancia en su célebre *Laberinto*, Poema dodecasilábico en estancias ó *coplas* de á ocho, llamadas tambien *de Arte mayor* como los versos de que se componian.

J.—Y en esas coplas, si no me engaño, ha escrito V. su única ***Fábula*** dodecasilábica titulada *El Caballo y el Burro*, pág. 295.

A.—Entretanto V. mismo lo ha dicho: el tal verso dodecasílabo no es la mayor parte de las veces sino un compuesto de dos de seis; pero eso no quita que la Métrica lo considere como verso aparte, por las razones antes expuestas al tratar del *decasílabo impropio* ó compuesto de dos hemistiquios. Allí vió V. que cuando se unen estos por medio de una sinalefa, no constituyen cada cual un verso; y ahora debo añadir á V. que tambien puede suceder que no lo constituyan tampooco cuando es *sonofinal* el primero y presenta en su consecuencia una sílaba menos de las que tendria siendo *llano*, pues en tal caso cabe que el segnndo tenga en cambio una sílaba más, siendo tambien llano como aquel, y ya entonces el uno y el otro constituirán un verso solamente, como podrá V. obser-

varlo en el tercero de los que siguen, cuya breve cesura se halla una sílaba antes que en los otros:

Piedád a los òjos ' pedí de mi i ngràta,
Y núnca en sus òjos ' cleméncia se vè:
De péna y amòr ' su desvío me màta;
De amór y de pèna+infelíz morirè.

J.—Veo en efecto que no es enterameute arbitrario considerar como nn solo verso al compuesto de dos hemistiquios, aun cuando la mayor parte de las veces pueda muy bien dividirse en dos. Por lo demás ese tercer verso ne me llena gran cosa que digamos; pero siempre es mejor usarlo así, que no dando al dodecasílabo once sílabas solamente, como si haciendo tambien *sono-final* su primer hemistiquio, sustituyéramos este otro·

De pena y amor ' su ceño me mata.

A.—Y la razon de eso es muy sencilla. Dividido ese verso que V. dice en los dos que lo constituyen, nos dará un seisílabo *sono-final* en sitio *non*, y otro que será *llano* en sitio *par*, y eso ya sabe V. cuán mal suena. Es, pues, indispensable ó que el dodecasílabo sea *sono-final* solo al fin, ó que si lo es en su primer hemistiquio, tenga el segundo una sílaba más, como en el ejemplo anterior.

J.—Pero siempre será mejor que los dos hemistiquios sean llanos, aunque á las veces puedan ser esdrújulos, como en este citado por Salvá,

Pasaron las águilas ' de Galia los términos.

A.—A lo que nosotros debemos pasar ahora es al

VERSO DE TRECE SÍLABAS.

J.—Y pasarémos por él como sobre ascuas, pues es verso que vale muy poco, segun he podido observar en la *Fábula* de V. *Las dos cámas*, página 348, cuyo comienzo es el siguieute·

Por cama el duro suelo ' tenia Fernando,
Y sueño en él estaba ' tranquilo gozando,
Mientras colchon de pluma ' Raimundo tenia,
Y en él un solo instante ' dormir no podia.

A.—Pues mire V., por muy mal que suenen esos versos *tredecasilabos*, ese es tal vez el único modo de construirlos menos pésimamente, haciendo entrar en cada uno de ellos, aunque en malhadado casorio, un *eptasilabo* y un *seisilabo*, con la cesura que tan oportunamente marca V. entre el uno y el otro.

J.—Me ha ocurrido marcarla ahí, por dar como algun aire de versos á esos endiablados renglones; mas no por eso los aceptaré nunca, siendo como son realmente versos cuyo segundo hemistiquio debería tener una sílaba más para equilibrarse con el primero, en cuyo caso nos sonarian bien, dándonos versos de catorce sílabas, como sí, por ejemplo, dijéramos:

Por cama el duro suelo ' tenia don Fernando,
Y sueño en él estaba ' tranquilo disfrutando, etc.

A.—Dice V. perfectísimamente; y en consecuencía darémos por sentado que aunque el verso de *trece silabas* figure como tal entre los nuestros (única razon que he tenido para hacer esa *Fábula* en él), corre parejas con el nonasílabo en cuanto á sonar malamente, por lo cual pasaremos al otro que nos resta por examinar, ó sea al

VERSO DE CATORCE SÍLABAS.

J.—Y muy poco tambien será lo que en él hayamos de ocuparnos, pues siendo como es un compuesto de dos *eptasilabos* con su cesura obligada en medio, segun lo están mostrando esos dos que yo he sustituido á los de V., claro está que sabido ya lo concerniente al verso *eptasilabo*, sabemos igualmente lo que es, ó lo que ha de poder dar de sí el compuesto de que se trata, siquiera pueda el *catordesilabo* figurar como verso aparte, y no como dos *eptasilabos*, por alguna de las razones que V. ha expuesto al tratar de los demás versos en que hay dos hemistiquios iguales.

A.—Lo que más interesa en ese verso es saber que para que sea completamente satisfactorio en lo que hace á su resonancia, conviene que tenga fundamentalmente acentuadas sus sílabas *segunda*, *sexta*, *octava* y *decimatercia* (ó sea la *segunda* y la *sexta* de cada uno de sus hemistiquios), como sucede en los dos con que V. me ha enmendado la plana más arriba, y como sucede asimismo en el ejemplo siguiente, cuyo compás es todo uniforme:

¿Qué sombras se deslizan ‘ en lágrimas regadas
De luces moribundas ‘ al trémulo fulgor,
Cruzando ante mis ojos ‘ por montes y cañadas
De fúnebres tañidos ‘ al lánguido rumor?

CAÑETE.

J.—Indudable es que de ninguna manera suena mejor el verso de que ahora se trata, que cuando sus acentos fundamentales recaen sobre las sílabas que V. indica, por lo cual creo que convendrá observar esa prescripcion cuando el tal verso se destine al canto, puesto que en el último resultado podria hacerse de esa *redondilla* una *octavilla* por el estilo de la de DON JUAN NICASIO GALLEGO, pág. 546, sin otra diferencia que la de rimar entre sí solamente los sono-finales.

A.—Y no siendo de esa manera, ó adoptando muy enhorabuena otra acentuacion fundamental distinta, pero igual siempre en todos los versos, no es posible que estos sean *cantables* en los términos que entonces se dijo. Eso no obstante, es tan difícil hacer en esa clase de metro lo que CAÑETE ha hecho en la composicion de que he tomado la estrofa de arriba, sin faltar sino en un solo verso á la acentuacion elegida como tipo, qne lo comun es desentenderse de esa inflexible regularidad que tanto constriñe al ingenio en el metro de que se trata.

J.—Y aun por eso sin duda no la ha observado V. en su única *Fábula catordesilábica* titulada *Los Baños*, pág. 313, como no la observa tampoco ZORRILLA en aquella por otra parte inspiradísima composicion que con el título *La tempestad* comienza de esta manera:

¿Qué quieren esas nubes ‘ que con furor se agrupan
Del aire trasparente ‘ por la region azul?
¿Qué quieren cuando el paso ‘ de su vacío ocupan,
Del cenit suspendiendo ‘ su tenebroso tul?

A.—Sin embargo, aun en medio de esa libertad, observará V. siempre que esos versos constan de cuatro acentos fundamentales, y que por eso precisamente puede en ellos tener cabida el *sono-final* consabido. Yo, empero, debo prescindir ya de esta clase de consideraciones, hallándose V. como se halla en el caso de poder hacerlas por sí; y en consecuencia haré punto final en lo relativo á ese verso, indicando á V. solamente que por haber hecho uso de él con mejor éxito que sus anteceso-

res nuestro antiguo Poeta Juan Lorenzo en las por otra parte insoportables y monórrimas estrofas de su *Alejandro*, se le da el nombre de *alejandrino*.

J.—¿Y no hay en castellano más versos que los de tres á catorce sílabas? Yo no hallo razon filosófica para circunscribirlos á esos límites, pues recuerdo haber leido en Luzan, autoridad que no recusará V., las significativas palabras siguientes: « *¿de dónde se arguye que el número de once, de siete ú de ocho sílabas haga armonía, y no pueda igualmente hacerla el número de doce, de trece, de quince, de diez y siete*? »

A.—Lo mismo vino á decir Moratin el hijo, al indicar que á la lira española le faltaban todavia *algunas cuerdas*; pero yo, respetando en todo lo que pueda valer la opinion de esos dos autores, creo ante todo que no es la Filosofía, ni la reflexion, ni el discurso, sino el oido y solo el oido, el que ha de decidir esa cuestion. Constituida tal cual lo está la lengua de Mariana y Cervantes, serán en ella siempre versos pésimos los de nueve y los de trece sílabas, de cualquier modo que se construyan, encontrándose en el mismo caso los de quince y los de diez y siete á que se refiere Luzan, y los de diez y seis y cualesquiera otros que V. quiera agregar á esos, pues lo más que podria V. hacer en los de *diez y seis*, por ejemplo, seria juntar *dos de ocho*, como diz que lo hacen los árabes; y eso, como V. bien conoce, no es *añadir cuerdas á la lira*, sino escribir de dos distintos modos una sola especie de verso. Y en efecto: el doble octosílabo no tiene ya la razon de sér que el decasílabo ó el dodecasílabo compuestos de dos hemistiquios, por bastarse su frase á sí propia para expresar lo que se le antoje, sin necesidad de recurrir en ciertas ocasiones á la *conjuncion* que V. sabe para salir de ciertos apuros, cosa que en él sentaría mal, ni más ni menos que en el *catordesílabo*, el cual figura como verso aparte, más bien que por otra razon, para que no se pierda la memoria de los versos *alejandrinos*. Podrá ser, pues, que trascurriendo algunos siglos y alterándose en ese trascurso la índole de nuestra *Prosodia* hasta el punto de ser otra distinta, quepa inventar algunos versos nuevos que nuestros ultra-retataranietos acepten; pero hoy por hoy debemos pensar, no en aumentar cuerdas á la lira, sino en templar bien las que tiene ahora, acomodando nuestra Versificacion á la índole de nuestra lengua, como acomodaron sus versos á la índole de las suyas los Poetas latinos y griegos. Si á pesar de estas reflexiones,

cree V. todavía posible abrir nuevos y desconocidos rumbos á la Versificacion castellana, yo le indicaré á V. un medio que en mi concepto le servirá para curarse de esa preocupacion: lea V. el *Sistema musical de la Lengua castellana* dado á luz por DON SINIBALDO DE MÁS, hombre que á no dudar vale mucho, y paladin el más esforzado de un nuevo método de versificar diferente del seguido hasta ahora por nuestros mejores Poetas; y verá V. allí hasta qué punto le desgarran el oido los versos, que funda él en sus *vibraciones*, y entre los cuales figuran estos, única realizacion hasta ahora de lo que LUZAN indicaba hace ya poco más de un siglo.

DE DOCE SÍLABAS.

Voy, señores, á contarles un suceso
El mas grande, mas extraño, mas curioso,
Que hará fasto en las historias de los siglos,
Que no ha visto otro jamás el mismo sol.

DE TRECE.

Con sus visos de rosa y de zafir y plata
Nace el cóncavo nácar de la mar fulgente,
Y en su seno cambiante sin cesar retrata
Los reflejos del íris con color luciente.

DE QUINCE.

¿Porqué á turbarme vienes entre sueños engañosa,
Si me despierto luego y más maldigo de mi suerte?
Porque entre sombras solo y tan de lejos he de verte,
Que se me acaba el alma de transida y afanosa,
Y para mí la vida no es ya vida sino muerte.

J.—¿Pero no se bromea V.? ¿*Músical* llama el señor MAS á un sistema que produce esos versos?

A.—En cambio es mucho más feliz cuando prosiguiendo la obra intentada por nuestro Poeta VILLEGAS y seguida incidentalmente por LISTA y algun otro, procura aclimatar entre nosotros el *hexámetro* y *pentámetro* latinos, diciendo, por ejemplo, lo siguiente:

Magníficas lumbres pueblan radiantes el orbe
Si el sol la bóveda fúlgida blondo pisa;
Mas ay! el disco claro pronto se nos hunde sepulto
Entre la noche negra que hórrida sombra trae.

Pero, amigo mio no hay que darle vueltas: nuestra Prosódia no es latina, ni los nombres y verbos de que disponemos tienen tampoco la declinacion y conjugacion que el hipérbaton necesita para que, unido á la cantidad, dé entre nosotros resultados métricos por el estilo que en Grecia y Roma. Si en el sáfico y en el adónico hemos hecho lo que ya V. ha visto, ha sido solo porque esos versos estaban basados allí en un número determinado de sílabas, única cosa que hemos tomado de los Poetas de la antigüedad, y aun asi haciendo prevalecer la acentuacion y cantidad nuestras sobre las que aquellos tenian. El que se salga de ese terreno no hará entre nosotros fortuna como Poeta ni como Versificador; y de aquí que no la haya hecho Mas ni aun en su traduccion de la *Eneida*, traduccion cuyos mejores versos hexámetros (y los tiene muy notables sin duda) no pasarán nunca de ser un débil remedo de los latinos, ni en lo que á nuestro oido concierne equivaldrán jamás en halago, en cadencia y sonoridad á estos tres solos endecasílabos de que el mismo Mas es autor, pues para gobierno de V. versifica muy bien cuando quiere, siendo lo más notable del caso que solo suele ser buen Versificador cuando se olvida de su sistema malamente llamado *musical*, y real y altamente *antimúsico*:

> *Mas ay! ya me olvidó quien me quería,*
> *Y objeto de desprecio lastimoso*
> *No soy ¡oh cielos! ni la sombra mía.*

J.—Mucho me alegro de que esos versos hayan venido á hacerme olvidar el endiablado y horrible efecto que han producido en mí los primeros que de ese autor me citó V. antes. No parece sino que V. quiso entonces abrirme una herida, para despues aplicarme el bálsamo que la curase completamente. Yo le doy las gracias por ello, y no olvidaré el gran peligro que por lo visto ofrece añadir una sola cuerda á la sonora lira castellana, siendo asi que lo más indicado es afinar las que lleva ahora, como V. dice perfectamente, y aun quitarle las que tiene de más, desterrando de nuestra Versificacion todo verso malo de suyo, asi como toda combinacion con la cual no se avenga el oido sino con mucha dificultad.

A.—Otra cosa tambien se necesita, si no ha de limitarse el Poeta á ser no más que un buen Versificador; pero de eso debemos hablar en otro capítulo, terminando en él nuestro *Diálogo.*

CAPITULO XII Y ÚLTIMO.

DE LOS VERSOS CONSIDERADOS BAJO EL PUNTO DE VISTA RÍTMICO.

Conclusion del ARTE MÉTRICA.

J.—Yo creia, señor FABULISTA, que me iba V. á hablar de alguna otra cosa, tal, por ejemplo como el *génio*, el *númen*, ó segun dicen otros, la *vena*, sin la cual, por muy buen Versificador que uno sea, lo que es Poeta no lo será nunca.

A.—Íntima relacion tiene con eso la parte *rítmica* de la Versificacion; pero no es sin embargo lo mismo. El *génio*, condicion *sine qua* para ser realmente Poeta, es esa inspiracion que le agita, sugiriéndole los pensamientos que vivifican su inteligencia, los cuadros en que hierve su fantasía, los sentimientos que de mil maneras agitan su corazon; y el *ritmo* es su manifestacion externa, consistiendo como consiste en la facultad de trasmitir el Poeta á otros lo mismo que pasa en su alma, haciéndoselo ver como él lo vé, imaginar como lo imagina, sentir en fin lo propio que él lo siente. Ahora bien: como acto interior, no entra el génio ni puede entrar en la jurisdiccion del ARTE MÉTRICA; pero sí en cuanto adquiere forma para comunicarse á los demás, y en cuanto esta pueda ser apreciada de un modo material y tangible, á lo menos hasta cierto punto.

J.—¿Pues no hemos apreciado ya eso en todo lo dicho hasta aquí? ¿No hemos hablado de la Versificacion bajo todos sus puntos de vista, entre ellos el del *compás*, sinónimo de *ritmo* para muchos, pues hasta al movimiento del pulso se le suele dar ese nombre?

A.—Otras acepciones distintas suele tambien tener esa palabra, pues á veces se entiende por ella lo mismo que *verso*, y otras lo propio que *combinacion métrica*, mientras en otras se hace equivaler á *rima*; y en efecto la voz *ritmo* en griego significa, lo mismo que esa otra, *consonancia de dos dicciones*. Todo esto le probará á V. lo que ya otras veces le he dicho: lo vago que es nuestro lenguage métrico, y la necesidad consiguiente de fijar la acepcion que nosotros vamos ahora á dar á esa voz.

Ya V. lo vé: la etimología la hace significar *consonancia*, y ese será en su fondo el sentido en que nosotros la tomarémos, pero dándole más latitud, como se la da el gran QUINTANA cuando trata de este punto *ex-profeso*, pues cuando lo hace *incidentalmente*, le da el que le parece mejor entre esos otros significados á que acabamos de referirnos.

J.—Enhorabuena: sea QUINTANA la autoridad á que nos sometamos en lo concerniente á este punto, siendo como es, segun V. me ha dicho, el más *rítmico* de nuestros Poetas.

A.—Pues bien: asi como la *consonancia* á que nosotros llamamos *rima* es la perfecta correspondencia en los sonidos de dos ó más palabras, segun antes la hemos explicado, asi el *ritmo* es la congruencia de lo que se piensa, imagina ó siente con las voces de que nos servimos para manifestar todo eso, siendo evidente que no la habrá cuando hablando de cosas alegres sean nuestras palabras, por ejemplo, de sonido triste ú oscuro, ó cuando hablando de cosas suaves echemos mano de voces ásperas, sucediendo lo propio cuando nuestros periodos no sean en lo cortados ú ondeantes y en otros accidentes diversos fiel imágen del estado del alma que exija unos más bien que otros. No basta, pues, cuando se versifica cumplir con todas las prescripciones de la buena Versificacion en cuanto esta suena bien al oido; y de aquí que además del *compás* y de la *cadencia*, deba brillar en ella esa otra dote á que ahora me estoy refiriendo, sobre la cual debemos ya oir al gran Poeta nombrado antes.

« Si se nos preguntase, dice QUINTANA, en qué consiste ese *ritmo*, responderíamos con un elocuente escritor cuyas ideas aqui reasumimos, que el *ritmo* consiste en un conjunto particular de expresiones delicadamente escogidas; en una distribucion de sílabas lentas ó rápidas, sordas ó agudas, ásperas ó suaves, alegres ó melancólicas; en un encadenamiento, en fin, de *onomatopeyas* análogas á las ideas de que el Poeta está fuer. temente poseido, á los sentimientos que le agitan, á las imágenes que le ocupan, á las sensaciones que quiere producir, á la naturaleza, movia miento y carácter de las acciones y pasiones que se propone expresar. Asi *el* RITMO *es la imágen de lo que pasa en el alma del Poeta*, manifestada por las inflexiones de su voz, por sus degradaciones sucesivas, por los pasages y tonos de su discurso: don natural que nace de la sensibilidad de los órganos y de la movilidad del alma; secreto que ni se aprende ni se comunica, ni puede tampoco reducirse á reglas. Lo único que el

arte puede hacer en él es perfeccionarle; pero aun esta perfeccion, siendo buscada, tiene un no sé qué de preparacion y de aparato que ya perjudica á su efecto. El *ritmo* de reflexion agrada siempre menos que el de instinto, porque el instinto se plega de suyo á las infinitas variedades del *ritmo*, y esto á la reflexion no le es fácil. De aqui nace una de las diferencias que los grandes humanistas hallan entre Homero y Virgilio, entre Ariosto y el Tasso. Sucede igualmente así entre nuestros Poetas. Herrera, que busca el *ritmo* con tanto esmero, no siempre acierta á encontrarle, mientras que sus discípulos Arguijo y Rioja le suelen hallar con más facilidad, y mientras en Poetas menos perfectos, pero más naturales, viene á veces por sí mismo á colocarse en sus versos, como sucede á veces con Lope de Vega y Valbuena.

«El estudio y el gusto que se adquiere con la instruccion, pueden señalar el sitio donde conviene poner este verso:

Por el puro, adormido y vago cielo;

tambien podrán dar la idea de empezar un soneto á una batalla naval con este otro:

Hondo Ponto, que bramas atronado;

pero la naturaleza sola es la que dicta la acentuacion verdadera, el *ritmo* propio de un período poético entero. Ella sola es la que ha dictado á Valbuena esta octava, en que pinta, en las últimas palabras de una jóven que se muere, su desaliento y agonía:

Llamarme con delgadas voces siento
Del seno oscuro de la tierra helada;
Tristes sombras cruzar veo por el viento (1),
Y que me llaman todas de pasada:
Fáltanme ya las voces y el aliento.

---

(1) *En lo relativo á este verso hay que hacer el* veo *monosílabo, por efecto de la violenta contraccion de que tan abundantes y pésimos ejemplos suele darnos el autor de* El Bernardo, *segun en otro lugar se ha dicho. Por lo demás, difícil es señalar en* Valbuena *defectos de esta ó de la otra especie, sin recordar alguna gran belleza del mismo autor á quien se censura. He aqui cuatro versos suyos, en los cuales pinta de un modo*

Cielos! ¿á cuál deidad tengo agraviada,
Que en medio de mi dulce primavera
Con tan nuevo rigor quiere que muera?

«La naturaleza es tambien la que inspiró á LOPE DE VEGA estos versos, en que tan bien retratados están el delirio y la confusion de la desdeñada Eco, cuando Narciso le dice reprendiéndola:

Primero se verá firme la luna,
Parado el sol, constante la fortuna,
Y yo sin alma, que á mi cuerpo toques
Y á escuchar tus regalos me provoques:
¡Véte, loca mujer! véte infelice!—
Eco, por las oscuras
Sombras de aquellas verdes espesuras,
Tambien huyendo dice:
«¡Véte, loca mujer! véte, infelice!»

«Y este bellísimo trozo tiene tanto más el carácter de inspirado, cuanto que está confundido en un tropel de malísimos versos, atestados de extravagancias y pedanterias. ¿Pero qué no se perdona á un Poeta, cuando acierta á producir esta música divina? Se le vé á veces por lograrla sacrificar hasta la propiedad de los términos; y el hombre sensible que le escucha, no solo le perdona, sino que le agradece tambien es-

---

admirable el acto de labrar su capullo el gusano de seda, para morir y sepultarse en él:

Cuando el gusano en cama regalada
De frescas hojas de moral se pega,
Y allí encantado, en bóveda cerrada,
Al dulce sueño del morir se entrega.

¿Pueden darse versos más bellos, más en relacion con su asunto, más RÍTMICOS *en una palabra? No parece sino que el gusano presiente, cuando labra su tumba, que ha de salir de ella muy en breve, convertido en alegre mariposa. ¿Quién no quisiera ser igualmente afortunado en la parte* RÍTMICA *de sus versos, al hablar de la muerte del justo?*—NOTA DEL AUTOR.

este sacrificio (1). Sin esta armonía, no valen ningunos versos la pena de leerse, porque carecen de movimiento y de color. Ella es la que da á los escritos una gracia siempre nueva, y la que produce el placer que se siente en oir ó declamar buenos versos, aun cuando se sepan de memoria, porque si bien pueden retenerse las ideas y las imágenes, no asi el encadenamiento de las inflexiones fugitivas de la armonía. Y lo peor es que sin la facilidad de encontrar esa acentuacion, no solo no se escribe bien en verso, pero ni tampoco en prosa, ní aun se lee ni se habla bien. *Todo esto se hace con el alma,* y *el* RITMO *que la retrata de ella nace y á ella se dirige.* Y asi, cuando un Poeta es seco, duro y desabrido, no se diga de él que no tiene oido: lo que debe decirse es *que no tiene alma.*»—

Hasta aquí el TIRTEO ESPAÑOL; es decir, el patriótico Poeta que entre nosotros abunda más en admirables ejemplos prácticos de lo mismo que erije en doctrina. ¿Con cuál otra podriamos terminar mejor nuestra ya difusa ARTE MÉTRICA?

J.—¿Y en qué ocasion mejor que en la actual podria yo tambien decir á V. que ahora es cuando caigo en la cuenta del arrebato que en mí producen ciertos y determinados versos, mientras otros no me entran apenas, aun cuando suenen perfectamente? Yo en tanto encuentro oscura en QUINTANA alguna que otra expresion, tal, por ejemplo, como la de consistir el *ritmo* en un encadenamiento de *onomatopeyas* análogas á las ideas y afectos de que el Poeta se halla poseido. ¿Qué viene á ser *onomatopeya*? Yo he oido alguna vez esa palabra; mas no recuerdo lo que significa.

A.—En su más estricto sentido viene á ser la imitacion del sonido ó del ruido inherente á ciertos objetos, obtenida por medio de palabras de sonido ó de ruido análogo, tales como *murmurio*, *rumor*, *susurro* y otras por el estilo; pero en un sentido más lato significa la representacion, imágen, apariencia ó semejanza de todo objeto, cualquiera que sea, realizada por medio de las voces, asi como de los giros, acentuacion y demás accidentes de la palabra que más en consonancia se hallen con lo que el Poeta se proponga expresar, ni más ni menos que en el otro caso

(1) *Impetratum est à consuetudine, ut peccare suavitatis causâ liceret.* (*Ciceron, Orat.* 47.)—Nota de QUINTANA.

deben estarlo con los objetos sonorosos ó ruidosos de que esas voces sean remedo.

De *onomatopeyas* en el primer sentido pueden suministrarnos ejemplos aun los Poetas menos inspirados, por hallárselas ya medio hechas en el lenguage mismo; pero si el génio no les añade algo, valen generalmente muy poco, como creo que se lo demostrarán á V. los siguientes versos de Iriarte en su infeliz Poema de *La Música*:

El bronco son del mar embravecido,
De un arroyuelo el plácido murmullo,
De la tórtola amante el blando arrullo,
Y los trémulos ecos
Que en contorno despiden
Los hondos valles ó los troncos huecos.

J.—En efecto, muy poco vale ese modo de producir la llamada ***armonía imitativa*** de que tan notables ejemplos nos han dado Herrera y Quintana en la página 492. Más inspirado que ese de Iriarte, pasadero solo en sus dos últimos versos, es cualquiera de estos otros ejemplos que he reunido yo en mis apuntes:

Tú, que henchiste de peces
Del turbulento mar el hondo seno;
Tú, que las aves en el aire meces,
Y en la luz del relámpago apareces
Al pujante estallar del ronco trueno.

Fernandez y Gonzalez.

No menos pavorosas,
Ch fiero Julio, en tu batalla siento
Crujir las roncas armas y la fiera
Trompa, estrépito, gritos y ardimiento,
Que si en el medio de su horror me viera.

Melendez.

No de otro modo al súbito estampido
El alud en los Alpes se desgaja,
Y con tremendo aterrador zumbido
De cresta en cresta rebotando baja,

Y arrastrando en su tumbo el cedro erguido,
Los robles troncha y las encinas raja,
Hasta que pára en el peñasco ingente,
Donde retumba el bramador torrente.

El Marqués de Molins.

A.—¡Oh amigo mio! Es que hay gran diferencia entre el Génio de cualquiera de esos Poetas y la humilde Musa del otro (1); y de aquí, como he dicho á V., que la *armonía imitativa* valga siempre poco en sí misma, si á la *onomatopeya material* en que consiste no le añade la inspiracion algo de suyo, como sucede en esos tres ejemplos. De ellos es el primero una estrofa llena toda de plenitud, donde nada hay rebuscado por el estilo del *plácido murmullo* y *blando arrullo*, tras los cuales se alampa Iriarte mas bien por reflexion que por instinto, mientras á los sonidos del segundo, llenos y robustos tambien, se añade felicísimamente la tumultuosa marcha de dos de sus versos, sin silencio que los separe á continuacion de la voz *fiera*, la cual se une inmediatamente á *trompa* produciendo una especie de *corte*; todo en instintiva armonía con la confusion y el espanto de la batalla á que se refieren. Del tercero nada hay que decir: en él no solo se oye el alud, sino que se le vé tambien caer de un verso á otro, ni mas ni menos que el autor de esa magnífica octava lo hace rebotar de cresta en cresta, tumbando cedros, tronchando robles y desgarrando ó rajando encinas, presentándonos en su consecuencia un cuadro lleno de vida y alma, en que no hay una sola palabra, una sílaba, un acento por último que no concurra á producir su afecto. Y henos con esto ya, no solo en el *ritmo* que se limita á hacer resonar los objetos con

---

(1) Iriarte *suele encerrarse siempre en los puros límites de una versificacion tersa y fácil, pero que en la mayor parte de los casos no pasa de ser una mera prosa rimada. En sus* Fábulas literarias *es solamente donde hay que buscar su verdadero título de gloria; pero aun en ellas, ¡á cuán respetable distancia no se halla respecto á* Samaniego *bajo el punto de vista* rítmico! *Descuidado con mucha frecuencia el Fabulador* moralista, *no puede competir con el* literario *en correccion, cultura y elegancia; pero en cambio, ¿cuándo presenta este la animacion y vida que aquel, aun en medio del abandono con que á veces escribe sus versos?*

que se relaciona, sino en el que nos los pone además claros y patentes delante de los ojos; ritmo de *imágen* que podrá V. admirar, no menos que en ese, en este otro ejemplo de ARRIAZA, donde no solo se oye el ruido del agua que le sirve de asunto, sino que se la vé tambien caer, borbollar y precipitarse:

Un raudal, un torrente, un mar de espuma...
Aquí se remolina, allá se estrella,
Y espumeando y borbollando salta,
Y en diamantes sin fin el aire esmalta,
Y vencedor al valle se derrumba,
Y al fondo el monte herido al son retumba.

J.—¡Magníficos seis versos en verdad! Y eso que el último lleva cinco acentos; y eso que es igual en su marcha al del lento y perezoso animal contra quien tanto me rebelé en aquella ocasion que V. sabe.

A.—¿No le dije á V. que se reconciliaria con los tales endecasílabos? En el de que ahora se trata es más largo el retumbar del sonido que hace el agua al derrumbarse en el valle, y lo es precisamente por la lentitud consistente en el tiempo sencillo que ese último verso tiene de más, comparado, por ejemplo, con otro que solo tuviera cuatro acentos, y por ser tambien cinco en vez de tres ó cuatro los esfuerzos que en él hace la voz, como marcando otros tantos ecos reproductores del derrumbamiento, ó más bien del ruido y estrépito inherentes á la caida.

J.—Eso para mí es indudable.

A.—Hé aquí, pues, otro de los secretos en que á veces consiste el *ritmo*: en ser más ó menos marcado, más ó menos lánguido ó vivo el compás métrico de ciertos versos, segun la índole de los asuntos con que hay que relacionarlos; asi como en otras mil ocasiones está encerrado todo su poder en el variado modo de construir las estrofas, aunque consten de versos análogos y sean por lo tanto *simétricas*, ó en expresar un concepto dado dentro de un *eptasílabo*, v. gr., más bien que dentro de un *endecasílabo*, cuando se escribe en metro de *silva*. Oigamos, sinó, dos estancias del insigne FRAY LUIS DE LEON, Poeta que de puro natural, es uno de los menos sospechosos respecto al rebusco de voces con que otros dan relieve á sus versos:

El aire el huerto orea,
Y ofrece mil olores al sentido:
Los árboles menea
Con un manso ruïdo,
Que del oro y del cetro pone olvido.

¿Qué se vé y se oye aquí? Puramente el apacible y suave movimiento de las ramas mecidas por el aura, sin más impulso que el necesario para embalsamar el ambiente con los perfumes que exhala el huerto, y para arrobar juntamente el alma del que exento de toda ambicion, de todo codicioso interés, cifra su única dicha en el retiro y en los puros é inocentes goces que le ofrece la naturaleza.

Vea V. ahora cambiar la escena en esta otra estrofa, igual exactamente á la anterior en el juego y combinacion de sus versos largos y cortos; pero en los cuales entran á constituir el *ritmo* accidentes á veces ortográficos, á veces puramente prosódicos, que le dan otro aire distinto; todo ello sin aparato, sin artificio alguno al parecer, segun brilla siempre en primer término la espontaneidad del Poeta:

Cubre la gente el suelo:
Debajo de las velas desparece
La mar: la voz al cielo
Confusa y varia crece:
El polvo roba el dia y le oscurece.

Ahora bien, mi querido amigo: en esos versos no hay apenas ruido, y eso no obstante oimos en ellos lo que el Poeta quiere que oigamos: la vocería que en un principio se oye confusa y como lejanamente, para luego crecer por grados elevándose al cielo de mil maneras distintas; al cielo cuya luz ofusca el polvo, mientras la tierra y el mar desaparecen, aquella bajo la muchedumbre que se reune para la pelea, este bajo las naves que se aprestan á tomar tambien parte en la lucha de que pendan los destinos de un Pueblo, que es precisamente tambien lo que el Poeta quiere que veamos, de la misma manera que él lo ve.

Pasemos ahora á oir á Espronceda en otra estrofa construida *ad libitum*; pero tambien inspirada y rítmica como la que más en su clase:

Cual por nubes la Luna silenciosa
Su luz quebrada envia,

Trèmula sobre el mar que la retrata,
Que ora se vé brillar, ora perdida
Pardo vellon de nube la arrebata,
Cielo y tierra en tinieblas sepultando:
Asi á veces Oscar brilla y se pierde
La selva atravesando.

¿De qué mejor manera que con un eptasílabo pudiera cerrarse ese bello, ese pintoresco período? Fácil seria sustituir ese remate con un muy aceptable endecasílabo bajo el solo punto de vista del compás y de la cadencia, tal por ejemplo, como el siguiente:

La enmarañada selva atravesando;

¿pero se eclipsaria entonces á nuestros ojos tan oportunamente como antes ese Oscar que atraviesa la selva? La intencion del Poeta es expresar el acto de ocultarse su protagonista á traves del bosque, no bien acabamos de ver el brillo que despiden sus armas; y eso lo expresa mejor un verso corto que no un verso largo, por lo mismo de ser mas concisa la frase que termina el concepto.

V. dirá que estas son pequeñeces; pero...

J.—¿Pequeñeces? No tal. V. me está haciendo patente la manera como en los buenos versos conspiran periodos, miembros, incisos, giros, frases, palabras, sílabas, acentos, compás, cadencia, y demás elementos de la música de la Versificacion, á producir su debido afecto. ¿Me permitirá V. ahora que yo entresaque de mis apuntes unos cuantos ejemplos más, en los cuales creo advertir el inefable encanto que acompaña á ese *ritmo* que yo no comprendia antes, y cuyos misteriosos secretos he comenzado ya á penetrar? Oh, si, sí! consiéntamelo V., pues aunque yo no sepa analizar el efecto que me producen, quiero al menos tener el placer de recitar excelentes versos:

Con mi llorar las piedras enternecen
Su natural dureza, y la quebrantan:
Los árboles parece que se inclinan:
Las aves que me escuchan, cuando cantan,
Con diferente voz se condolecen,
Y mi morir cantando me adivinan.

GARCILASO.

Vosotros los del Tajo en su ribera
Cantareis la mi muerte cada dia:
Este descanso llevaré aunque muera,
Que cada dia cantareis mi muerte
Vosotros los del Tajo en su ribera.

El mismo.

Los ojos vuelvo en incesante anhelo,
Y gira en torno indiferente el mundo,
Y en torno gira indiferente el cielo.

Espronceda.

Única de furor lágrima hervida,
Con que lloró Luzbel desesperado
Su venturosa eternidad perdida.

Zorrilla.

Ni un infortunio perdonó la idea
De los que en ella son proceso largo:
Desabrido mi labio paladea
De la copa de amor el dejo amargo.

Arriaza.

Sepultada en el hielo desfallece
Del diciembre nevoso
La tierna rosa, honor de la pradera:
Mas si á la primavera
El amante Favonio blando mece
Su vástago espinoso,
Del soplo cariñoso
Siente la inspiracion, y conmovida
Las bellas hojas tímida desplega,
Y á Amor su seno entrega.
Y es delicia y placer su corta vida.

Lista.

Así gozaba yo, cual se recrea
El fatigado Ciervo, que seguro,
Veloz burlando á los tenaces perros,

Respira encima de los altos cerros
Con anhelante boca el aire puro.

ARRIAZA.

Y llorando exclamé: ¡pobres amantes!
No fieis en pasion tan fementida;
Que los gustos que da duran instantes,
Y los pesares ¡ay! toda la vida.

EL MISMO.

Cual suele el sueño, atribulando el lecho
De algun mortal, fingirle estar delante
De un enorme Leon, que centellante
La corva garra le presenta al pecho:
Que ni á gemir ni guarecerse acierta
Abrumado del susto y la congoja,
Y al fin del lecho el infeliz se arroja
Y entre sudor y convulsion despierta:
Tal me vi yo... etc.

EL MISMO.

Sí! tú sola, ESPERANZA, *eternamente*
En nuestro pobre corazon te abrigas,
Y asi al niño inocente
Como al fogoso jóven y al anciano,
Tus consuelos prodigas,
Y noble tiendes cariñosa mano.
Sin tí el pobre mortal... ay! ¿qué sería?
Nave que no halla puerto,
Peregrino perdido en un desierto,
Planta que muere abandonada y fria.

CORZO Y BARRERA.

A.—Por Dios, amigo mio, por Dios! que no va á tener esto fin, si no vengo yo con mi prosa á desvanecer esa especie de éxtasis con que recita V. versos tan bellos. Yo en verdad siento interrumpir á V. en su deliciosa tarea, no solo por lo bien que la desempeña, *cantando* versos muy de otro modo de como los *leyó* en un principio, sino tambien porque la necesidad de atajarle ha venido á perturbar el placer que en mí ha disper-

tado el recuerdo de ser debido el último de esos ejemplos á un Jóven que con el modesto título de *Ensayos* acaba de publicar, entre otras, composiciones tan bellas, tan sentidas, tan de exquisito gusto en todos conceptos, como las que ha dedicado á la *Paz* y á la *Esperanza*, superiores ambas con mucho á lo que de él podian prometernos su corta edad y su inexperiencia. Quien de esa manera principia, ciñendo ya á su frente dos lauros arrancados en certámen solemne, gran porvenír de gloria tiene abierto en nuestra Literatura contemporánea, donde está ya obligado á conquistar un puesto de los más distinguidos entre nuestros primeros Poetas. Yo me complazco en consignarlo así, y en augurarle ese envidiable puesto; pero volviendo á lo que nos sirve de asunto en este capítulo final, ¿qué análisis podria yo hacer ni de ese ni de los demás ejemplos que V. acaba de recitarm.? Rítmicos todos en alto grado, todo en ellos se vé, se oye y toca tal como sus respectivos autores quieren que lo veamos, oigamos y toquemos por ser asi como ellos lo vén, asi como ellos lo oyen, asi como ellos lo tocan, obligándonos á decir lo que ese mismo Corzo y Barrera dice, contemplando el objeto que le tiene arrobado y absorto en el más bello de todos sus cantos·

Y en el rugido de la mar tonante,
Y en la tormenta impía,
Y en la enlut da noche y en el dia,
Pienso escuchar tu voz, ver tu semblante.

Pero hay más, mi querido amigo. Entre los trozos de que se trata hay algunos donde más bien que *ver*, mas que *oir*, nos sucede otra cosa; y es *sentir* deliciosamente. El dulcísimo Garcilaso nos conmueve en los dos primeros, haciéndonos tomar parte en sus penas, no ya solo como los Pastores que, dotados de sentimiento como él, pueden en ellas acompañarle, sino como en la credulidad de su dolor piensa él que deben hacerlo aun las piedras más duras e insensibles; y piedras en efecto seríamos inferiores á las más duras rocas, si devolviendo estas como devuelven por lo menos el eco de la voz del que se lamenta ante ellas, no saliera de nuestro corazon algun eco más elocuente, reflejo fiel de las emociones y del llanto y dolor del Poeta. ¿ Pero cómo negarse las fibras de la más noble entraña del hombre á vibrar unísonamente con las cuerdas del harpa de aquel, cuando salen de ellas sonidos tan suaves, tan llenos de

ternura y melancolía, como lo son los del gran cantor de *El dulce lamentar de dos Pastores*? Tal es el *ritmo de sentimiento*, ritmo que no excluye la imágen, que no rechaza ni aun el mismo ruido cuando puede convenir á sus fines; pero que ama con preferencia los sonidos apacibles y blandos, expresados por lo comun en versos de pocos acentos y de compás uniforme ó vário, los cuales, como menos saltones que el simétrico, parecen no hallarse tan en contacto como este con los trasportes de la alegría. Que hay excepciones de eso es indudable; pero eso es lo que generalmente observará V. en los endecasílabos de GARCILASO, y en los del melancólico LA TORRE, no sin el ritardante á las veces del consabido pié pentasílabo; y de aquí y de preferir uno y otro el endecasílabo de sexta obligada en los versos de más de tres acentos, de aquí, digo, una no pequeña parte del sentido efecto que en nosotros producen sus buenas composiciones, donde hay cosas tan admirables, aun á despecho de algunos versos duros ó malamente asonantados en que incurre sobre todo el primero, no sin que le disculpen á la vez su edad y el tiempo en que los escribió, tiempo puramente de ensayo en lo tocante al endecasílabo. Por lo demás, V. comprende bien que aun siendo enhorabuena fundadas estas pobres observaciones, y aun corroborándolas como las corroboran en parte la acentuacion y marcha general de los demás ejemplos que V. ha citado, cuando en ellos domina el sentimiento, se limitan pura y esclusivamente á los versos endecasílabos, dejando aparte los de otras especies, entre ellas la del verso de ocho sílabas, donde cabe ser tan sentido como lo dejan ya demostrado otros ejemplos citados antes con muy diferente propósito, sin que sea posible determinar en qué pueda consistir el secreto del efecto que en nosotros producen ciertos sonidos más bien que otros, ó este compás mejor que no aquel: misterio tan incomprensible como el mismo corazon con el cual se hallan relacionados esos sonidos y esos compases, asi como la parte fuerte y débil, los acentos agudo y grave, el tono afirmativo, interrogativo ó admirativo, y todos los demas accidentes ó modificaciones que puede recibir la palabra.

J.—Por eso creo yo lo mejor atenernos al puro sentimiento cuando del sentimiento se trata, porque las ideas se explican, y tambien pueden descomponerse en elementos que se presten á cierto análisis aun los cuadros que nos presente la imaginacion más fecunda; *pero el sentimiento se siente*, y solo puede decirse de él lo que el tantas veces citado ABRIAZA,

tan competente en esa materia, decia de la célebre trágica RITA LUNA, al contemplar su elocuente busto:

Si algun mortal tan insensible vive,
Que de esa tu expresion siendo testigo,
Dolor igual al tuyo no recibe,
No le pidas al cielo otro castigo,
Mas que el mismo rigor que le prohibe
El dulce bien de suspirar contigo.

A.—Y continúa V. citando versos, y de los más rítmicos por cierto bajo el punto de vísta de esa indefinible *onomatopeya del corazon* á que nos estábamos refiriendo.

J.—Lo que yo siento es no poder citar otros, entre ellos una buena porcion que en mis apuntes habia tomado de GARCÍA GUTIERREZ, CAMPOAMOR, SELGAS, ORGAZ, FERNANDEZ Y GONZALEZ, TAMAYO, CERVINO, FERNANDEZ GUERRA, etc., etc.; pero veo que es tiempo ya de poner término á nuestro *Diálogo*, ó le voy á airuinar á V. con tantas y tantas entregas *grátis* como le hago dar á sus suscritores, los cuales satisfacen solo *treinta*, cuando V. va á darles por lo menos *cuarenta y cuatro* ó *cuarenta y cinco*; y eso cualquiera conocerá que le ha de ser á V. muy sensible.

A.—Sensible? No, mi querido amigo. Yo prometí dar en un precio módico una obra que por lo que despues ha resultado, no cubrirá con él á lo sumo síno la mitad de sus gastos materiales; ¿pero qué importa? cumplo mi palabra, quedándome siempre la satisfaccion de que si se ha abultado este libro, ha sido á expensas del bolsillo mio, y no á expensas del bolsillo del prógimo, como en otras obras sucede, las cuales se estiran ó abrevian segun es larga ó corta á su vez la lista de los suscritores. ¿Debía yo imitar tal ejemplo, aun cuando á veces se halle muy en boga?

J.—No en verdad, y menos en un libro que comprendiendo tantas y tantas *Fábulas* de las que se llaman *morales*, debe ser *moral* hasta en eso. Pero ahora que toco este punto, el cual me recuerda que existen no solo versos de sentimiento ó dotados de seriedad bajo otros puntos de vista, sino tambien festivos y satíricos, dígame V., señor FABULISTA: ¿cabe en ellos hacer lo propio que en los más graves y más formales, es decir, darles el carácter de *rítmicos* ú *onomatopéicos*, ó como V. quiera apellidarlos?

A.—¿No ha de caber, mi querido amigo? ¿En qué puede oponerse el estilo, cualquiera que sea su especie, á que el Poeta nos haga percibir sus ideas con la misma claridad que él las vé, ó á que nos haga ver en sus cuadros el mismísimo relieve que él les da, embelesándonos al propio tiempo con la mágia de sus sonidos? No, no está todo el secreto de los versos á que V. alude en el chiste, por ejemplo, ó la gracia inherentes á ciertas ocurrencias, sino en saber tambien darles formas que hablen á un tiempo á la inteligencia, á la imaginacion y al corazon, aun cuando crea V. que este último no toma parte en cosas como esas, ó aun cuando los versos de que se trata parezcan descender á las veces al familiar y humilde terreno de la prosa de menos pretensiones. ¿Y cómo no ha de suceder así, cuando segun ha dicho Quintana, ni aun esa misma prosa es tolerable si carece de condiciones *rítmicas*, bien que no se sujete en ellas à la medida y compás del verso?

J.—Veo que he sido un tanto ligero al hacer á V. mi pregunta, cuando podia haber recordado el grato efecto que en mí produce Breton de los Herreros, por ejemplo, tan gracioso y tan rítmico á la vez como nadie acaso lo ha sido, en los ligerísimos versos con que de un modo tan familiar sabe decirnos tan buenas cosas sin aparato de ninguna especie; y cuando debia tambien haber tenido presente que el Quijote, ese libro inmortal, tan festivo y ligero en la apariencia como sério y trascendental en su fondo, es el primero con que se envanece la Literatura española, y el primero y aun único en su clase entre todos los libros del mundo. ¿Cómo dudar, al leer su prosa, esa prosa que es la delicia y juntamente la desesperacion de cuantos la rumian un poco, ¿cómo, digo, dudar que en ella se halla todo en constante armonía con lo que el gran génio de Cervantes narra, pinta, imagina ó siente? Pero he aqui que por eso mismo, y por existir como existen otros libros que escritos en sério, y en lenguaje comun por de contado, son no obstante altamente poéticos tanto en la idea como en la expresion; he aqui, repito, como por eso mismo parece deber preferirse á la forma llamada *verso*, ese otro medio harto más fácil de encarnar la Poesía en la prosa para arrobarnos y embelesarnos en mil diferentes conceptos, asociando a ese dulcísimo placer la mayor instruccion que de esa manera puede recibir el entendimiento, sobre todo en un siglo como este tan ávido de ciencia y doctrina, y (preciso es tambien confesarlo) tan material y prosáico en todo. ¿A qué, pues, ca-

labacearnos en indagar las leyes del verso, cuando la prosa tiene tambien su *ritmo*? ¿A qué hablar tanto y tanto de ARTE MÉTRICA, cuando en último resultado puede prescindirse del metro para escribir epopeyas tan elevadas como LOS MÁRTIRES de CHATEAUBRIAND, ó ídilios tan hermosos, tan tristes, tan llenos de candor y ternura, tan *sui generis* en una palabra, como el incomparable PABLO y VIRGINIA de BERNARDINO DE SAINT-PIERRE?

A.—Eso es lo mismo que si dijéramos: ¿á qué erigir á Dios templos de mármol, cuando puede rendírsele el mismo culto de amor, respeto y veneracion en basílicas de piedra berroqueña? La Arquitectura puede hacer en esta cosas, sino iguales, análogas á las que produce en aquel, y escayola hay tambien y estuco capaces de reemplazar con buen éxito el precioso mineral de Carrara para las sagradas imágenes, ó para dar al interior del templo la más brillante ornamentacion. ¿Cree V. ese argumento apropósito para censurar, por ejemplo, la piedad con que en Aragon se han buscado sus más hermosos jaspes con el fin de elevar á la VÍRGEN su magnífico tabernáculo? Pues si es lícito comparar las cosas santas con las que no lo son, aunque lo pueden ser por su objeto, igualmente destituido de todo racional fundamento creo el que se hace contra la Versificacion, por la sola consideracion de ser un hecho cierto, incontestable, lo de haber libros muy poéticos sin metro que les sirva de intérprete. El Génio será siempre Génio, sea cualquiera el medio de expresion á que recurra para manifestarse; y hará muy bien en escribir en prosa quien no sepa de otra manera dar vida y alma á sus creaciones, ó quien aun dominando en buen hora todas las dificultades del verso, prefiera para ciertos asuntos el lenguaje comun ó usual, embelleciéndolo como corresponda segun el género en que se ejercite; pero de que el verso no sea esencial á la Poesía, ¿puede inferirse de modo alguno que no sea su medio de expresion más digno, elevado y solemne? ¡Prosáico el siglo! Lo es sin duda alguna; pero no tanto como se dice. ¿Son prosa por ventura el vapor, la electricidad, el *ictíneo*, y tantos y tantos inventos como hacen de él un verdadero siglo de prodigios y maravillas? ¿Es prosa esa terrible agitacion que conmueve la sociedad, sobre la cual se cierne la tormenta no sabemos si para mal ó para bien, pues lo mismo puede abortar rayos que destrenzarse en lluvia benéfica, segun le ordene la Providencia en sus inescrutables designios? ¿Es prosa ese santo Pontífice cer-

cado de amarguras y tribulaciones, arrodillado al pie de la Cruz, y alzando sus manos al cielo, á ese cielo que no ha de abandonarle, aunque le desamparen los hombres? ¡ Ávido de ciencia y doctrina! Lo está el siglo tambien, ¿ por qué negarlo? pero lo está todavia más de las creencias que han de ser su áncora, su única tabla de salvacion en la tormenta que le amenaza. Y en medio de esa inmensa expectacion, ¿ qué hacemos los Poetas *en verso*? Cantar; pero cosas pequeñas y frívolas, cuando no extravagantes y absurdas, sin que, á no ser por via de excepcion, se eleve tal cual individuo sobre el nivel de sus compañeros, faltos todos de un lazo comun que haga sus esfuerzos fructíferos. ¡ Y se quiere que el siglo nos oiga ! ¡ y nos atrevemos á acusarle de prosáico los que no le enseñamos nada, los que tan poco contribuimos á encaminarle por el buen sendero, los que no hemos sabido presentarle cuadro alguno que sea digno de él, ni herir profundamente una sola de las fibras de su corazon, cuando tanto pueden herirlas esas cuerdas que están á su unisono en el harpa que manejamos, pero que no sabemos pulsar con el brío y la fé que debiéramos, porque ni fé ni brío tenemos, ni acaso los queremos tener!

J.—¡ Oh , cuánto de verdad por desgracia hay en todo lo que V. dice! Eso era precisamente lo que esperaba yo oir de V. en respuesta á mi última objeccion, en la cual he sido á sabiendas eco fiel de las mil vaciedades que se suelen decir contra el metro. Claro está que cuando este no llena todas las condiciones de tal, inclusa la de hallarse en armonía con las necesidades de la época, nos ha de empalagar y fastidiar, porqué ¿ á quién no empalagan y fastidian tantas y tantas composiciones en verso donde todo es frivolidad; donde á través de la forma métrica no se ven ideas, ni imágenes, ni sentimientos dignos de ese nombre; donde bajo las apariencias de la ligereza y la gracia no hay nunca nada de trascendental; donde se habla á la oreja y no al oido; donde no se descubre ni pizca de ese hilo de oro que enlaza unos pensamientos con otros; donde lo mismo dá leer estrofas por el órden en que están escritas, que invertir completamente ese órden, ó saltar de la primera á la quinta, para volver luego á la segunda y avanzar despues á la décima; donde el delirio reemplaza al Génio cuando quiere vestir su máscara; donde todo, en fin, se presenta sin discernimiento, sin gusto, y hasta sin sentido comun, cual si este no fuera siempre el punto de partida de que arrancan aun los mas elevados conceptos? No es asi como el Poeta es Poeta; no es asi

como García Gutierrez pone en boca de Nahum estos últimos versos que voy á citar, y que tan elocuentemente revelan el estado de agitacion en que se halla el alma del Profeta, al ver patentes las calamidades que amenazan á una Ciudad culpable, y al pintárselas como las vé, á fin de contenerla en la senda de la corrupcion y del vicio:

¡Ay Ciudad delincuente,
Llena toda de estrago y de mentira!
Que con ímpetu ardiente
Caerá sobre tu frente
La justicia de Dios brotando en ira!

¡Ay Nínive, que luego
El eco escucharás del rudo azote
Sin piedad á tu ruego,
Y el carro oirás de fuego,
Y del fiero corcel relincho y trote!

Espada reluciente
Y rayo te herirá de viva lumbre,
Y con sangre caliente
Salpicará tu frente
De tus muertos la inmensa muchedumbre.

Cuando los versos llegan á esa altura, ¿qué prosa puede contraponérseles, por muy rítmica, por muy armoniosa, por muy inspirada que sea?

A.—Dice V. bien, mi querido amigo; y por lo tanto no hemos perdido el tiempo en hablar del Arte que enseña á explotar convenientemente los elementos eufónicos del lenguage, sujetándolo á medida y cadencia en acompasado sentido. En lo que hemos sido no poco ingratos, ha sido en no traer ejemplos prácticos del *ritmo* objeto de este capítulo, tomándolos del gran escritor que nos ha enseñado á apreciarlo; pero citar ejemplos de Quintana equivaldria á copiarle entero, y es preferible en su consecuencia leerle y releerle noche y dia, aprendiendo en él de ese modo como puede un Poeta ser el eco de la época á que pertenece Esa es cabalmente su gloria: haber comprendido como ninguno de los Poetas sus contemporáneos lo que en los tiempos que atravesaba debia cantar y decir, erigiéndose en Mentor de un gran Pueblo. Hoy esos tiempos no

son los mismos: á la degradacion absolutista y á los horrores de la Inquisicion, han sucedido otras degradaciones y otros horrores de distinta índole; y el País necesita Poetas que indignándole contra las unas, le inspiren aversion á los otros. Aspire V. á ser uno de tantos en la saludable tarea de hacer algo en ambos sentidos, si algun dia se lanza á escribir versos, conciliando debidamente lo que se debe al progreso humano con lo debido á los principios tutelares y conservadores en que descansa la Sociedad, y los fueros de la razon con el sometimiento á la Fé heredada de nuestros mayores. Yo me daré por muy satisfecho, si aunque sea en mínima escala, producen estas pobres lecciones mias algun fruto en ese concepto. Tronos é imperios pueden caer; pero mientras el mundo no se haga pedazos, no caerá nunca el irresistible encanto inherente á la forma métrica, si se maneja como es debido y se la hace corresponder á las necesidades sociales. Ahora digan lo que les plazca los que en todo y por todo y para todo prefieren siempre la Prosa al Verso.

FIN DEL ARTE MÉTRICA.

INDICE DEL ARTE METRICA.



ERRATAS PRINCIPALES.

PÁG.	LÍNEA.	DICE.	LÉASE.
88	9	Trige	Tigre.
119	4	*llegar*	*llega*
141	4	pararle.	aguijarle.
154	9	lástima	lastima
197	3	ilustre	insigne
302	20	inspirando	inspirado
402	última	*és, ès!*	*ès, ès!*
406	21	*la esència de*	*lá esència dé*
433	penúltima	*estos*	*estas*
455	11	*ésperánza*	*ésperánza‘*
455	25	*ránzadealcan*	*ránza ‘ dealcan*
468	14	por sí solo.	por sí sola.
475	11	No hacer nunca rimar entre sí más de dos versos uno tras otro,	No hacer nunca rimar entre sí más de dos versos uno tras otro (aunque hay ocasiones en que se consienten tres rimas seguidas),
476	33	*óbvio*	*óbio*
496	antepenúltima	*Dios!*	*Diòs!*
506	8	¦ *Huérto* ¦	¦ *Huérto,* ¦
532	penúltima	¦ *dàdos ‘ Àtemori* ¦	¦ *dàdos ‘* ¦ *Àtemori* ¦
540	11	en tercera	en primera
544	13	tres palabras	palabras
544	antepenúltima	*truénos*	*truènos*
545	7	quiera	queria
545	26	EN CUARTA	EN SEGUNDA
552	28	*ráluna*	*rálúna*
556	10	dificultades materiales	dificultades
583	7	puesto que en el primero, en el tercero	puesto quc en el tercero
583	8	uno de sus hemistiquios.	el primero de sus hemistiquios.

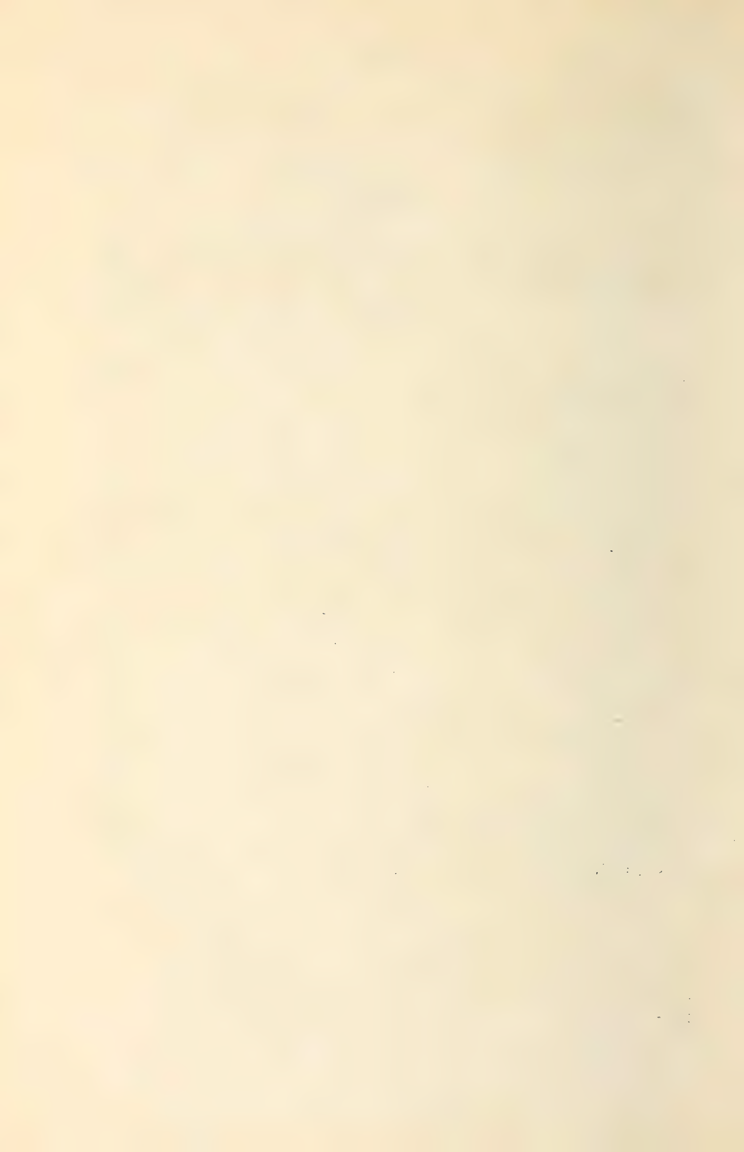
PÁG.	LINEA.	DICE.	LÉASE.
599	7	por ser esa su acentuacion	por ser esa generalmente su acentuacion
607	1.ª de la nota	JOVELLANOS,	JOVELLANOS, MELENDEZ,
608	22	más de tres siglos	cerca de tres siglos

Tambien debe considerarse como errata haberse omitido las palabras siguientes á continuacion de la línea 19, página 389:

«Por lo demás, la patabra *metro* es á veces sinónima de *combinacion métrica*; y en ese sentido tiene una acepcion más lata que en el otro á que acabo de referirme; pero repito que hablando estrictamente, *metro* significa *medida*.»

GUION

PARA LA COLOCACION DE LAS LAMINAS.



SEÑORES SUSCRITORES.

S. M. LA REINA

Y

S. M. EL REY,

por varios ejemplares.

S. A. R. el Serenísimo Señor Infante D. Francisco de Paula Antonio, *idem.*

S. A. R. el Serenísimo Señor Infante D. Enrique, *idem.*

S. A. R. el Serenísimo Señor Infante D. Sebastian Gabriel de Borbon y de Braganza, *idem.*

S. A. R. el Serenísimo Señor Duque de Montpensier, *idem.*

La Direccion general de Instruccion pública,

por cien ejemplares.

A.

Abad.—D. Lucas.
Abascal.—D. Angel.
Abedul.—D. Juan.
Abejon.—Doña María.
Abella.—Doña Margarita.
Abello.—D. Gregorio.
Acuña.—D. Felipe.
Adriaensens.—D. Joaquin de.
Adriani.—D. Anselmo.
Por dos ejemplares.
Agote.—D. Emilio. (*Coruña.*)
Aguado.—D. Luis.
Aguado.—D. Serafin.
Agüero.—D. José de.

Aguilamedo.—D. Higinio.
Aguilan.—Doña Ramona.
Aguilanedo.—D. H.
Ahumada.—Señora de.
Aicart y Palanca.—D. Vicente. (*Valencia.*)
Alarcon.—D. Pedro.
Alba.—Doña Patrocinio.
Alba.—D. N.
Albalat.—D. Juan (*Pontevedra.*)
Alcalde.—D. Ramon.
Alcázar y Ochoa.—D. Nicolás del.
Alcázar y Pulido.—D. Salustiano.
Alcolado.—D. Luis.
Aleixandre.—D. Joaquin. (*Valencia.*)
Aleman.—D. Victoriano.
Alertar.—D. Francisco.
Alfonso.—D. Eduardo.
Alfonso.—Doña Remigia.
Alguer.—Ilmo. Sr. D. Francisco de Paula. (*Zaragoza.*)
Aliaga Lopez.—D. Matías.
Almaden.—D. Juan Norberto.
Por seis ejemplares.
Almenar.—D. Antonio.
Alonso.—D. Fernando.
Alonso.—D. Francisco.
Altiana.—D. Pedro.
Alvarado.—Doña Jacoba.
Alvarez.—D. Agapito.
Alvarez.—D. Francisco.
Alvarez.—D. Marceliano José.
Alvarez de la Escosura.—Doña Ramona.
Alvarez y Gonzalez.—Doña Paz.
Alvarez de Lopez Castro.—Doña Teresa. (*Málaga.*)
Alvarez y Perez.—D. Juan.
Alvarez Sotomayor.—D. José.
Alvarez y Teran.—D. Cosme. (*Barcelona.*)
Alverá Delgrás.—D. Antonio.
Allustante y Lobez.—D. Manuel.
Amorós.—D. Juan. (*Zaragoza.*)
Anca y Colombres.—D. Eduardo.
Andrade.—D. José
Andrés.—D. Vicente. (*Zaragoza.*)
Andreu.—D. Juan..
Por diez ejemplares.
Anglés.—D. Miguel.
Anguiano.—D. Mariano. (*Nájera.*)
Anónimo.—Suscritor en la librería de Durán.
Anónimos.—Otros 45 suscritores de Madrid que no han dado su nombre.
Anónimos.—Otros 82 suscritores de provincias cuyos nombres no se han remitido por los corresponsales.
Anton.—D. Francisco.
Anton.—Doña Pascuala. (*Zaragoza.*)
Aragoneses y Gil.—D. Manuel.
Arana.—D. José María.
Arauna.—D. Basilio.
Aranzazu.—D. Marcelino.
Arbizu.—D. Desiderio. (*Barcelona.*)
Por seis ejemplares.
Arener.—D. Antonio.
Arenós.—D. Juan.
Argüello Ayala.—D. Matías. (*Valladolid.*)
Arias.—Doña Luisa.
Arias.—D. Ruperto. (*Sevilla.*)
Por dos ejemplares.
Arias Valdés.—D. Francisco.
Arjona.—D. Manuel.
Armentia.—Doña Isabel.
Arnau.—D. Constantino.
Arribas y Gil.—D. Pablo. (*Zamora.*)
Arroita y Gomez.—D. Manuel.
Arroyo.—D. Emilio. (*Toledo.*)
Arroyo.—D. Marcos.
Arquisa.—D. Bernabé.
Asonjo.—D. Salustiano. (*Valencia.*)
Asensi.—Excmo. Sr. D. Tomás.
Asensio.—D. Juan Antonio.
Aspiroz.—D. Juan Bautista. (*Cartagena.*)
ATENEO DE MADRID.
Avellana.—D. Miguel.
Avendaño.—D. Lázaro. (*Córdoba.*)
Por dos ejemplares.
Ayuso.—D. Caralampio. (*Almería.*)
Azcoaga.—D. Juan María. (*Alcañiz.*)
Aznar.—Doña Dolores. (*Castellon.*)
Aznar.—D. José. (*Zaragoza.*)

B.

Baldasano.—D. Arturo.
Baldolivas.—D. José.
Baleis.—D. Hilario.
Ballesteros.—D. Pio.
Ballesteros y Ordejon.—D. Jacinto.
Banqueses.—D. Lorenzo.
Bañares.—D. Francisco.
Baño.—Doña Teresa del.
Barat.—D. Domingo. (*Zaragoza.*)
Barbon.—Señora de.
Bárcenas.—Doña Dominica.
Por dos ejemplares.
Bariego.—D. Domingo.
Baro.—D. Vicente.
Baró.—D. Jose.
Barona.—D. José María.
Barrantes.—Doña Columba.
Barrau.—D. Pedro. (*Zaragoza.*)
Barrau y Romero.—D. José.
Barrigó.—Doña Anastasia. (*Alicante*)
Barrio.—D. Teodoro del.
Barrio Ayuso.—D. Luis.
Bedmar.—D. Antonio.
Beker.—D Juan. (*Zaragoza.*)
Bélgida.—Excma. Sra. Marquesa, Viuda de.
Bellido.—D. Juan.
Benavente.—D. Mariano.
Benavides.—D. Juan José. (*Salamanca.*)
Beneyto.—D. Ricardo. (*Valencia.*)
Benito.—D. José. (*Valencia.*)
Betegon.—D. José.
Biec.—Ilmo. Sr. D. Juan María.
Boada y Valladolid.—D. Luciano.
Bolanos.—Doña Casilda. (*Valladolid*)
Bonilla.—D. José.
Por tres ejemplares.
Bono Serrano.—D. Gaspar.
Borrás.—D. Joaquin.
Borregon.—Doña Cármen.
Borrell.—D. Casimiro. (*Gerona.*)
Blanco.—D. Santiago.
Bravo.—D. Gerónimo.
Bravo.—Doña Josefa. (*Toledo.*)
Bravo —D. Lorenzo. (*Valladolid.*)
Bravo.—D. Nemesio.
Por dos ejemplares.
Brea.—D. Cirilo.
Brea y García.—D. Romualdo.
Bringas.—D. Antonio.
Bruil.—Excmo. Sr. D. Juan. (*Zaragoza.*)
Brumauld des Alleis.—Doña Octavia. (*Zaragoza.*)
Buch.—Excmo. Sr. D. José. (*Oviedo*)
Buelta.—D. Pio.
Bueno.—D. José. (*Jerez de la Frontera.*)
Por cuatro ejemplares.
Bueren.—D. Mariano.
Buerens.—D. Celedonio. (*Zaragoza*)
Por dos ejemplares.
Buergo.—D. Francisco del.
Bueso.—D. Manuel.
Bueso.—D. Mariano. (*Zaragoza.*)
Bulfy Martinez.—D. José. (*Bilbao.*)
Burruezo.—D. Antonio.
Burruezo.—D. Diego.
Bustamante.—D. Dámaso.
Bustos.—D. Antonio.
Buzo.—D. Juan. (*Málaga.*)

C.

Caballero.—D. Ricardo.
Cabanilles.—D. Manuel.
Cabeza.—Doña Luisa Josefa. (*Badajoz.*)
Cabrero.—D. Pablo.
Calámares.—D. Serafin.
Por dos ejemplares.
Caldeiro.—D. Juan.
Calderon.—D. Agustin.
Calderon.—D. Eusebio. (*Pontevedra*)
Cámara Cano.—D. Miguel de la.
Camarasa.—D. Bernardo.
Camaron.—D. José.
Camblor.—D. Nicanor.

Camellin.—D. José.
Campan Saenz.—D. Nicolás.
Campos.—Doña Raimunda.
Campos y Vidal.—D. Basilio. (*Zaragoza.*)
Canella.—D. Benito. (*Oviedo.*)
Canning.—D. A.
Cánovas.—D. Pedro. (*Cartagena.*)
Cañete y Ruiz.—D. Antonio. (*Cabra*)
Capilla.—D. Cándido.
Caraez y Castro.—D. Eusebio.
Caramuru.—Doña Juana.
Caravantes.—D. José Vicente.
Cárdenas Ruiz.—D. Manuel.
Carramolino.—Excmo. é Ilmo. Sr. D. Juan Martin.
Carreras.—D Francisco.
Carretero.—D. José Fernandez.
Carrion.—D. Manuel.
Casamayor. D. N.
Casanueva.—D. Valeriano.
Casanova.—D. Pedro. (*Orense.*)
Casanova. Doña Rita.
Casares.—Doña Estefanía. (*Sevilla.*)
Casares.—D. Juan Alberto.
Casi y Magdalena.—D. Ramon.
Castan y Miranda.—D. José María.
Por dos ejemplares.
Castañeda.—D. Vicente.
Castañeda.—Doña Raimunda. (*Tarragona.*)
Castañon y Arias —D. Manuel.
Cataobezca.—D. Cárlos.
Castarreche.—D. Fernando.
Castela.—D. Isidro.
Casteló.—D. Eusebio.
Castro.—D. Evaristo de.
Castro Leon.—D. Francisco.
Castro.—D, José de.
Castro.—Doña Laura.
Castro.—Doña Ildefonsa. (*Cádiz.*)
Casulla y Gomez.—Doña Eusebia.
Cayo y Vidal.—D. Antonio.
Cazorla.—D. Luis.
Por dos ejemplares.
Cebadera.—D. Santiago.
Ceyanes.—D. Higinio.
Por cuatro ejemplares.
Cervera.—D. Eulogio. (*Gandía.*)
Cevera.—D. Saturnino.
Centeneda y Haedo.—D. Manuel.
Centineda y Tomás.—D. Leopoldo. (*Zaragoza.*)
Cereceda —D. Juan Francisco.
Cifuentes Sanchez.—D. Manuel.
Cicognabi.—D. Juan. (*Almería.*)
Cirera.—Doña Cármen.
Ciudad.—Sra. de.
Clemente.—D. Estéban. (*Valencia.*)
Codina.—D. José María.
Colibre.—D. Francisco.
Colubi.—D. Francisco. (*Valencia.*)
Coll.—D. Luis. (*Villaviciosa.*)
Coll y Gonzalez.—D. Fernando.
Collantes y Arce.—D. Mariano.
Comisario de Guerra de *Alcalá de Henares.*—Sr. D. N.
Compagni.—D. Santos.
Concepcion—Excmo. Sr Conde de la.
Contreras —D. Alfonso.
Contreras.—D. Eduardo.
Córdoba y Fernandez.—D. Anselmo. (*Granada.*)
Cornellas.—D. Clemente.
Corrales.—D. Eduardo.
Correa.—Sra. Viuda de.
Correa y Augustin.—D. José.
Corroza.—D. Antonio. (*Pamplona.*)
Cortazar.—Excmo. Sr. D. Modesto.
Cortés y Suaña.—D. Luis.
Cortina.—Excmo. Sr. D. Manuel.
Corzo y Granado.—Ilmo. Sr. don Antonio.
Crooke.—D. Ramon.
Cruz.—D. José María.
Cucalon.—D. Francisco.
Cuadrado.—D. Vicente.
Por dos ejemplares.
Cuenca.—Doña Felipa.
Cuesta.—D. Pedro de la.
Cuesta.—D. Angel.
Por siete ejemplares.

CH.

Chacon.—D. Cosme. (*Cáceres.*)
Por dos ejemplares.
Chacon.—D. Eladio.
Chacon.—D. Juan. (*Huelva.*)
Chacon.—Doña Ramona. (*Salamanca.*)
Chafino.—D. Lorenzo Ramon.
Chaleco.—D. Arturo.
Chamero.—Doña Josefa.
Chamorro.—D. Silvestre.
Checa.—Doña Gerónima.
Chebert.—Mr. de. (*Marsella.*)
Chic y Guitarte.—D. Atanasio.
Chile.—D. Juan.
Chinchilla.—Doña Eduvigis.
Chinchilla y García.—D. Eleuterio.
Chiprana.—D. Raimundo.
Chivó.—D. Juan.
Chocano.—D. Edmundo (*Cáceres.*)
Chuc.—D. Joaquin Alfonso.
Chulmeta.—D. Eduardo.

D.

Daganzo.—D. Atanasio.
Dávila.—Doña Teresa.
Daza.—D. Luis.
Delgado.—Doña Leonor.
Delgado.—D. José.
Delgado.—D. Marcelo María.
Delgrás.—Doña Joaquina.
Desiria.—D. Ignacio.
Diaz.—Doña Petra.
Diaz de Antoñana.—D. Saturnino.
Diaz de Liaño.—D. José.
Diaz Perez.—Ilmo. Sr. D. Luis.
Diego.—D. Manuel de.
Dieguez.—D. Serapio.
Diez.—D. Juan José.
Por dos ejemplares.
Diez Jáuregui.—D. Robustiano (*Nájera.*)
Diez de Tuerta.—D. Cayetano (*Carril.*)
Dios.—D. Joaquin María de. (*Sevilla.*)
Dios.—D. Manuel de.
Dios.—D. Rafael de. (*Ledesma.*)
Doblado.—Doña Encarnacion. (*Vitoria.*)
Dodero.—D. Ramon.
Domenec.—D. Victoriano. (*Ciudad Rodrigo.*)
Dominguez.—D. Antolin. (*Palma.*)
Dominguez.—D. José. (*Burgos.*)
Por tres ejemplares.
Donaire de Adrian.—Doña Encarnacion.
Dorado.—Doña Luisa.
Dorregaray.—Véase *Gil Dorregaray.*
Dorrien.—D. Cárlos.
Drumen.—D. Pedro. (*Barcelona.*)
Duarte.—Señora de. (*Barcelona.*)
Dubeisillo.—D. Pedro.
Ducazcal.—D. José María.
Durán.—D. Luis José. (*Zaragoza.*)
Durango.—D. Luis.
Duro.—D. Emeterio. (*Pamplona.*)
Durrif.—D. Antonio.
Duthú.—D. Juan Ramon.
Duval.—D. Leon. (*Marsella.*)

E.

Echarri.—D. Leon. (*Santander.*)
Echevarría.—Doña Elvira.
El Prudente.—(*Bilbao.*)
Emperaile.—D. A. (*Bilbao.*)
Esadu.—D. Angel.
Escamella.—D. Miguel. (*Cañete.*)
Escandon.—Doña Dolores.
Escobar.—D. Antolin.
Escobar.—D. Juan.
Escoriaza.—D. José María Pascasio de

Escuder.—D. Mariano. (*Zaragoza.*)
Escudero.—D. Atilano. (*Ferrol.*)
España.—Sr. Conde de.
Esteban.—D. Manuel María.
Esteban de Aicart.—Doña Cristina. (*Valencia.*)
Estéban y Ferrando.—D. Ramon.
Estébanez.—Doña Paula.
Estellés.—Doña Petronila. (*Zaragoza.*)
Estruch.—D Juan.
Eutrala.—D. Cárlos Eusebio de.
Eutraldo.—D. Domingo.

F.

Fanés.—D. Bartolomé.
Faus Sanchiz.—D. Gonzalo. (*Alcoy.*)
Fernandez.—D. Adrian.
Fernandez.—D. Angel.
Fernandez.—D. Ceferino.
Fernandez.—D. Fernando. (*Chinchon.*)
Fernandez.—D. Gabriel.
Fernandez.—D. José Ramon.
Fernandez.—D. Lorenzo.
Fernandez.—D. Matías Martin.
Fernandez.—D. Pablo. (*Lequeitio.*)
Fernandez.—D. Pedro.
Fernandez.—D. Pedro Nolasco. (*Zaragoza.*)
Fernandez.—D. Remigio.
Fernandez Aliaga.—D. Manuel.
Fernandez Baeza.—Excmo. Sr. don Pascual.
Fernandez Carretero.—D. José.
Fernandez Duran.—D. Antonio.
Fernandez de la Hoz.—Excmo. señor D. José María.
Fernandez Iglesias.—D. Vicente.
Fernandez Lassa.—D. José.
Fernandez Morquecho.—Doña Rosalía.
Fernandez Navarrete.—D. Francisco (*Zaragoza.*)
Fernandez Padilla.—D. José. (*Alicante.*)
Fernandez de Quevedo.—D. Juan.
Fernandez San Roman.—D. Federico.
Ferrando.—D. Manuel.
Ferrer.—D. Casimiro.
Por dos ejemplares.
Ferrer.—D. Francisco de Paula. (*Gijon.*)
Ferrer y Rodriguez.—D. Francisco. (*Manzanares.*)
Ferver.—D. Valentin.
Flores.—Doña Antonia.
Flores.—D. Domingo.
Flores.—D. Eugenio.
Flores.—D. Eusebio.
Florez.—D. José María.
Foncea.—Doña Robustiana.
Forés y Mur.—D. Pedro.
Fornés.—D. Manuel. (*Zaragoza.*)
Fornet.—D. José. (*Valencia.*)
Franco.—Doña Agapita.
Franco.—D. José.
Franco y Lopez.—D. Luis. (*Zaragoza.*)
Franco y Zurita.—D. Ezequiel.
Por dos ejemplares.
Frasno.—D. Pedro. (*Zaragoza.*)
Fuente.—Véase *La Fuente.*
Fuentes.—D. José.
Fuentes de Teran.—Doña Marcela.
Fuertes.—D. Mariano. (*Oviedo.*)
Fuster de Satorres.—Doña Mariana. (*Cette.*)
Fustiñana.—D. Luis.
Por dos ejemplares.

G.

Gadea.—D. Luis. (*Játiva.*)
Galve y Olivan.—D. Matías. (*Zaragoza.*)
Gallardo.—D. Francisco.
Gallart y Vela.—D. Pedro. (*Zaragoza.*)

Galleg.—D. Leoncio F.
Gallega.—D. Juan de la.
Gallega.—Doña Raimunda de la.
Gallego.—D. Leoncio.
Gallego.—D. Manuel.
Gamarra.—D. Cándido de.
Gancedo.—D. Santos.
García.—D. Cosme.
García.—D. Dionisio.
García.—D. Fernando. (*Gerona.*)
García.—D. Eusebio.
García.—D. Fernando. (*Manzanares.*)
García.—D. Gabriel.
García.—D. Gerónimo.
García.—D. Rafael. (*Caspe.*)
García.—D. Ramon.
García.—D. Salustiano. (*Palencia.*)
García Abienzo.—D. Evaristo.
García Agüero.—D. Manuel.
García de Alcañiz.—D. Patricio.
García Caballero.—Doña Matilde de. (*Nájera.*)
García de Francisco.—D. Pedro. (*Aranda de Duero.*)
García Guillen.—D. Vicente. (*Béjar.*)
García Loza.—D. Pedro.
Por diez ejemplares.
García Loza.—D. Tomás.
Por dos ejemplares.
García Maceira.—D. Manuel.
García Manso.—D. Manuel.
García Nogueras.—D. Miguel.
García Roca.—D. Pedro.
García y Rodriguez.—D. Ildefonso.
García y Sabariego.—D. Lorenzo. (*Cabra.*)
García Sanchez.—D. Antonio.
García Sanz.—D. Luis.
García Sierro.—D. Manuel. (*Alcañiz.*)
Garcimartin.—D. Cárlos de. (*Cette.*)
Garrido.—Excmo. Sr. D. Ignacio.
Garrido.—Doña Matilde (*Pamplona*)
Gaston.—D. Juan. (*Jaca.*)
Gavilanes.—D. Camilo. (*Columbriand.*)
Gaztaninza.—D. Severino.
Gelabert.—D. Francisco.
Gelabert y Correa.—D. Mariano.
Genovés.—D. Antonio. (*Valencia.*)
Gervais.—D. Cárlos. (*Chamberí.*)
Gil.—D. José.
Gil.—Doña Josefa. (*Mataró.*)
Gil.—D. Manuel.
Gil.—D. Nicanor. (*Toledo.*)
Gil.—Doña Sabina. (*Lérida.*)
Gil.—D. Pablo.
Gil.—D. Ramon.
Gil y Bello.—D. Bernardo.
Gil Dorregaray.—D. José.
Por doce ejemplares.
Gil y Sacristana.—D. Manuel.
Gil Zavala.—D. Agustin.
Gil y Alcaide.—M. I. Sr. D. Mariano. (*Pamplona.*)
Gimenez.—D. Eulogio.
Gimeno.—D. Antonio. (*Alcañiz.*)
Gomá.—D. Basilio. (*Zaragoza.*)
Gomez.—D. Félix.
Gomez.—D. Manuel.
Gomez.—D. Sebastian. (*Santoña.*)
Gomez de Cádiz.—D. Enrique.
Gomez Calleja.—D. Angel.
Gomez de Fonceca.—D. Angel.
Gomez Landero.—D. Francisco. (*Barcelona.*)
Gomez de la Serna.—D. Félix García.
Gomez Lopez.—D. Juan. (*Cehegin.*)
Gomez Rufo.—D. Manuel. (*Pozuelo de Alarcon.*)
Gonzalez.—D. Alejandro.
Gonzalez.—Ilmo. Sr. D. Ambrosio.
Gonzalez.—D. Anacleto.
Gonzalez.—D. Anselmo. (*Santander*)
Gonzalez.—D. Cárlos.
Gonzalez.—D. Luis José.
Gonzalez.—D. Manuel.
Gonzalez.—D. Manuel María. (*Tarazona.*)
Gonzalez.—D. Ricardo.
Gonzalez.—D. Santos.
Gonzalez.—D. Tomás.
Gonzalez de Arroyo.—D. Pedro.
Gonzalez del Alamo.—D. Manuel.

Gonzalez de Junguita.—D. Martin.
Gonzalez Sanchez.—D. Tomás.
Govantes.—Excmo. Sr. D. Pablo.
Grados.—D. Francisco.
Granzo.—D. Justo. (*Valencia.*)
Granero.—D. Juan Francisco. (*Pedro Muñoz.*)
Gregorio.—D. Eugenio de.
Gregorio.—D. Santiago
Por dos ejemplares.
Grima.—D. Juan.
Grimaud.—Doña Malvina.
Gris Benitez.—D. Simon.
Guillamas.—Excma. Sra. de.
Guillena.—D. Fernando.
Guimerá.—D. Vicente.
Gurbista.—D. Antonio de. (*Bilbao.*)
Gutierrez.—D. Luis Miguel. (*Huesca*)
Gutierrez del Olmo.—Doña Remedios. (*Pamplona.*)
Gutierrez y Gonzalez.—D. Antonio.
Gutierrez Veterano.—D. Francisco.
Gutierrez Vernuill.—D. Alejandro. (*Sevilla.*) *Por dos ejemplares.*
Guzman.—D. Bernardo.
Guzman.—D. Luis. (*Teruel.*)
Guzman.—D. Mariano.
Por dos ejemplares.
Guzman.—Doña Petronila. (*Soria*)
Guzman y Rosas.—D. Lorenzo. (*Valladolid.*)

H.

Haces.—D. Isidro.
Hernandez.—Doña Casimira. (*Leon*)
Hernandez.—D. Juan.
Hernandez.—D. Primitivo.
Hernandez —Doña Sinforosa.
Hernandez y Perez.—D. Ramon. (*Tarragona.*)
Hernando.—D. Victoriano.
Herrera.—D. Cárlos de.
Herrera.—Doña Cármen.
Herrero.—D. Higinio.
Herrero.—D. Mariano.
Herreros de Tejada.—Señora de.
Herreros y Zurita.—D. Timoteo.
Por tres ejemplares.
Hevia.—Doña Romana.
Hevia de Toral —Doña Dolores.
Hobes.—D. Calixto.
Honorio.—D. Gonzalo.
Horcajo Vidal.—D. Antonio de.
Hormaeche.—D. Paquito.
Hornero.—D. Calixto. (*Salamanca*)
Hornero.—D. Eduardo.

I.

Ibañez.—D. Emeterio.
Ibañez. — D. Guillermo Pascual. (*Priego.*)
Ibañez.—D. N. (*Coruña.*)
Ibañez.—D. Policarpo.
Ibañez y Alaminos.—D. José. (*Cádiz.*)
Iglesias.—D. Francisco de.
Iglesias.—Doña Josefa.
Iglesias y Hoyos.—Doña Raimunda.
Iglesias y Montejo.—D. Ramon de. (*Segovia.*)
Infante.—Excmo. Sr. D. Facundo.
Por dos ejemplares.
Infante y García.—D. Indalecio.
Inza.—D Ignacio.
Irañaeta.—D. Lupercio. (*Valladolid.*)
Iruegas —D. Pablo.
Isain.—D. Angel.
Isla Fernandez.—Excmo. Sr. D. José.
Itúrbide —D. Gerónimo. (*Barcelona.*)
Por cuatro ejemplares.
Iturzaeta.—Doña Damiana.
Izquierdo.—D Francisco.
Izquierdo.—D. Mariano. (*Salamanca.*)
Izquierdo y Rodriguez.—D. Nicanor.

J.

Jabart.—D. César.
Jamero.—D. Alejandro.
Janoba.—D. Pedro.
Játiva y Gomez.—Doña Cármen.
Jerezano.—D. Matías.
Jofre.—D. Joaquin.
Jorbalan.—D. Atilano.
José de Olave.—D. Domingo.
Julian.—D. Luis. (*Celle.*)
Julian.—D. Manuel de.
Jumilla.—D. Norberto.
Junquita.—D. M.
Juste.—D. Alejandro. (*Fuenlabrada*)
Justiniani.—Doña Casilda.

K.—L.—LL.

Kramer.—D. Gustavo.
Labajo.—D. Jorge.
Labastida.—D. Manuel.
Por dos ejemplares.
La Casa y Ferrer.—D. Estéban de.
La Casa y Ferrer.—D. Matías de.
La Cerda.—D. Mariano.
Lafuente.—Doña Andrea.
Lafuente.—D. Francisco de
Lafuente.—D. Mariano.
Lafuente.—D. Nicolás. (*Badajoz.*)
Lafuente y Riafrecha.—D. Eustaquio
La Fuente.—D. Francisco de la.
Lahoz.—D. Florencio.
Lahoz.—D. Manuel.
Lahoz.—D. Mariano.
La Hoz.—Véase *Fernandez de la Hoz.*
Lamadrid.—D. Victor.
Por dos ejemplares.
Lamañer.—Doña Juana.
Landero.—D. José.
Lángara.—D. Nicasio de. (*Bilbao.*)
Laplana.—D. Faustino. (*Zaragoza.*)
Lara.—Doña Amalia.
Lara.—Doña Carolina de: Viuda de Guijarro.
Larobe.—D. José de.
Lasala.—D. Agustin.
Lasala.—D. Manuel de.
Las Bárcenas.—D. Juan de.
Las Casas.—D. Antolin de.
Lasso.—D. Juan Manuel. (*Oviedo.*)
Lasso de la Vega.—D. Angel.
Latasa.—D. Márcos. (*San Sebastian.*)
Latre.—D. José María.
Lax.—D. Pedro.
Ledesma.—D. Enrique.
Legarra y Balmaseda.—D. V.
Ligués.—Doña Manuela.
Liminiana.—Illmo. Sr. D. Rafael.
Linares.—D. Bonifacio.
Por dos ejemplares.
Liñan.—Doña Esperanza.
Loma.—D. Eduardo de la.
Lomas.—D. Pedro.
Lopez.—D. Amadeo.
Lopez.—D. Dámaso. (*Málaga*)
Lopez.—D. Demetrio.
Lopez.—D. Enrique.
Lopez.—D. Francisco.
Lopez.—D. José.
Lopez.—D. Leocadio.
Por veinticinco ejemplares.
Lopez.—D. Luis.
Lopez Alamunte.—D. Francisco.
Lopez y Bermudez.—D. Juan. (*Barcelona.*) *Por dos ejemplares.*
Lopez de la Flor.—D. José.
Lopez de la Torre.—D. Manuel. (*Martos.*)
Lopez Pelegrin.—D. Manuel.
Lopez Rivera.—D. Juan.
Lopez Vago.—D. Bernabé.
Lopez Vazquez.—Excmo. é Ilmo. Sr. D. Ramon.
Love.—D. Cárlos.
Lovera.—Doña Emilia.
Lozano.—D. Andrés. (*Huesca.*)
Lozano.—D. Anselmo.
Lozano.—D. Federico.
Lozano.—D. Félix. (*Daroca.*)

Lozano y Diaz.—D. José. (*Burgos.*)
Lucas.—D. Cipriano.
Lucini.—D. Alejandro.
Lumbreras.—D. Luis.
Luna.—D. Pedro. (*Orense.*)
Luna y Tornos.—D. Manuel.
Lustonó.—D Cárlos.
Llamas.—D. Juan.
Llamazares.—Doña Braulia.
Llenderal.—D. Bernardino.
Llauder.—D. Cárlos.
Llerena.—D. Julio.
Por dos ejemplares.
Llopis.—D. Vicente. (*Valencia.*)
Por cuatro ejemplares.
Llorens.—D. Jaime. (*Barcelona.*)
Llorens.—Doña Javiera.
Lloret.—D. Antonio María.
Llovera Martinez.—D. José.
Lluc.—D. Juan.

M.—N.

Maenza.—D. José.
Mainar.—D. Braulio. (*Zaragoza.*)
Maiz.—Doña Cecilia.
Maldonado.—D. Francisco.
Maldonado.—D Rodrigo.
Mancro.—D. Salvador. (*Barcelona.*)
Por tres ejemplares.
Manrique —D. Cayetano.
Marquera.—D. Teodoro.
Marquerie.—D. Cárlos.
Marqués.—Doña Cármen.
Marquez.—D. Braulio.
Por tres ejemplares.
Mariñosa.—D. Victor. (*Zaragoza.*)
Martí.—D. Celestino. (*Lugo.*)
Marti Casanova.—D. José. (*Alcoy.*)
Martin.—D. Bartolomé. (*Zaragoza.*)
Martin.—D. Santiago.
Martinez.—Doña Dolores.
Martinez.—D. Francisco. (*Zaragoza*)
Martinez.—D. Gregorio.
Martinez.—D. Juan Diego.
Martinez.—D. Leon. (*Zaragoza.*)
Martinez.—D. Nicomedes.
Martinez.—D. Pedro.
Por dos ejemplares.
Martinez.—D. Joaquin. (*Alcañiz.*)
Martinez Alcobendas.—D. Jacinto.
Martinez Corroza.—D. Gregorio.
Martinez Medinilla.—D. Miguel.
Martinez Unda.—D. Félix. (*Cuenca.*)
Marti y Almiana.—D. Gorgonio. (*Barcelona.*)
Martos Rubio.—D. Manuel. (*Albacete.*)
Marty Caballero.—D. Luis.
Massa Sanguineti.—D. Cárlos.
Mata.—D. José
Mata.—D. Pedro.
Mata Gonzalez.—D. Juan de.
Mateo.—D. Miguel. (*Zaragoza.*)
Matille.—D. Mariano.
Matton.—D. Eduardo. (*Valencia.*)
Mauri.—D. Eustaquio.
Medina.—Doña Clara.
Medinaceli.—Excmo. Sr. Duque de.
Mele y Mucio Scévola.—D. Adolfo.
Melendez.—D. Diego. (*Toledo.*)
Mendez.—D. Gregorio.
Mendizabal.—D. Antonio. (*Cáceres.*)
Mendizabal.—D. J. (*San Sebastian.*)
Menendez Valdés.—D. Andrés. (*Oviedo.*)
Meñaca.—D. Rufino de
Merelo.—D. José. (*Valencia.*)
Merino.—D. Alejandro.
Merino.—D. N.
Miera.—D. José.
Miguel.—D. Joaquin.
Miguel.—D. Paulino. (*Zaragoza.*)
Milla.—D. Francisco. (*Córdoba.*)
Milla.—D. Juan.
Minuesa.—D. Manuel.
Por dos ejemplares.
Miota.—D. Gregorio de
Mir.—Doña Ana.
Mir.—D. Juan José.
Molina.—D. Antonio. (*Teruel.*)
Molina.—D. Bernardino de Paula.
Molina.—D. Federico.

Molins.—Doña Cesárea. (*Tarragona*)
Monasterio.—D. Mariano.
Monasterio y Correa.—D. José de.
Monfort.—Doña Carmela. (*Cádiz.*)
Monforte y Pujol.—D. Ignacio. (*Pontevedra*)
Monroy.—D. Nicolás.
Montañés.—D. Diego.
Montañés.—D. Isidro.
Por cuatro ejemplares
Montalvo.—D. Gerónimo. (*Zamora.*)
Montejo.—Doña Luisa. (*Guadalajara.*)
Montero.—D. Urbano.
Por dos ejemplares.
Montesa.—Sr. Marqués de.
Montesinos.—D. Juan.
Montoya.—Doña Dolores.
Mora.—D. Timoteo. (*Cartagena.*)
Moragas.—Doña Luisa.
Morales—Doña Dolores.
Morales.—D. Eusebio.
Morales—D Francisco. (*Granada.*)
Por tres ejemplares.
Morales Diaz.—D. Vicente.
Morales y Gutierrez.—D. Julian.
Moraton.—Doña Juana.
Moreno.—D. Anastasio.
Moreno.—D. Atilano. (*Logroño.*)
Moreno —D. José.
Moreno.—M. I. Sr D. Teodoro.
Moreno Bermejo.—D. Pedro. (*Cartagena.*)
Moro.—D. Cipriano.
Por dos ejemplares.
Munté.—D. Manuel. (*Tarragona.*)
Muñiz.—Doña María.
Muñiz Vega.—D. Camilo.
Muñoz.—D. Francisco.
Muñoz.—Doña Juana.
Muñoz Alverá.—D. D. (*Alicante.*)
Murcia.—D. Antonio.
Murcia.—D. Félix.
Musitu.—D. Ramon.
Muza.—D. Pedro.
Navarrete.—D. Juan. (*Vitoria.*)
Navarro.—D. José. (*Murviedro.*)
Navarro y Gomez.—Doña Adela.
Nebot.—D. José Vicente. (*Valencia.*)
Nebot y Nebot.—D. Alfredo.
Negrete.—D. Eduardo.
Negrete.—D. Tomás.
Nelles.—D. Cárlos.
Nelles.—Doña Clotildita.
Nómara.—D. Ricardo.
Novales.—Doña Eufrosina.
Novara.—D. Alejo.
Novel é Ibañez.—D. Dionisio.
Novelda.—D. Manrique.
Nuñez.—Doña Juana.
Nuñez.—D. Pedro.
Nuñez—D. Telesforo. (*Vitoria.*)

O.

Ochoa.—D. Angel.
Ojeda.—Doña Angela. (*Cartagena.*)
Ojesto y Diaz.—D. Nicolás de.
Olañeta.—Doña Sofía de.
Olascoada.—D. Hermenegildo.
Por dos ejemplares.
Olaso.—Doña Pilar. (*Leon.*)
Oliva de Lujan.—Doña Isidora.
Olivan.—Doña Jacinta.
Olivan.—D. Onésimo.
Olivar.—Doña Rosalía.
Olivares.—D. Antonio. (*Ciudad Real.*)
Olivares y Bicc.—D. Vicente.
Olivenza.—D. Salvador.
Oliver.—D. Valero.
Por dos ejemplares.
Oliver y de Socies.—Doña Matilde.
Ollo.—D. Baldomero.
Onís.—Excmo. Sr. D. Mauricio Cárlos de Onís.
Oña.—D. Gaspar. (*Palma.*)
Oñate.—D. Antonio.
Oñate.—Doña Carlota.
Oñate.—D. Cayetano.
Oñate.—D. Tomás. (*Cifuentes.*)
Ordieta.—D. Luis.
Por tres ejemplares.

Orive.—Doña Manuela.
Orizaba.—D. Angel.
Ordoñer.—D. Andrés. (*Cuatretonda*)
Ordoñez.—D. Juan. (*Albacete.*)
Ordoño.—D. Rosendo.
Orduna.—Doña Plácida.
Orduy.—D. Epifanio. (*Jaen.*)
Oriol.—Doña Elisa.
Oriol.—D. Joaquin. (*Barcelona.*)
Orobio.—D. Vicente de. (*Bilbao.*)
Orozco.—D. Francisco.
Orozco.—Doña Salvadora. (*Lérida.*)
Ortigosa.—D. Juan Antonio.
Ortigosa.—D. Pedro.
Ortiz —D. Blas. (*Cádiz.*)
Ortiz.—D. José.
Ortiz Lopez.—D. Francisco. (*Olivenza.*)
Ortiz de Mena.—Doña Rita.
Oscariz.—D. Leopoldo.
Por dos ejemplares.
O'Shea—D. Juan.
Osés.—Excmo. Sr. D. Blas.
Ovejas Cansecco.—Doña Amalia.

P.

Palacios y Toro.—D. Francisco.
Palet.—D. Sebastian.
Pantoja.—D. José María.
Parcent.—Excmo. Sr. Conde de
Por doce ejemplares.
Pardiñas y Tutor.—Doña Dolores.
Pardo.—Doña Emerenciana. (*Vitoria*)
Pardo.—D Serafin.
Pardo y Puertas.—Doña Luisita.
Paris.—D. Gonzalo.
Pasarón.—D. Angel.
Pascasio de Escoriaza.—D. José María
Pascual.—D. Agustin.
Pascual.—D. Leandro. (*Bermeo.*)
Pascual.—D. Vicente. (*Zaragoza.*)
Pastor.—D. Manuel. (*Alcañiz.*)
Por 18 ejemplares.
Pastor y Galan.—D. José.
Paz.—D. Manuel de la.
Paz.—D. Santiago.
Peirona.—D. Joaquin.
Peironet.—Doña Marcela.
Por dos ejemplares.
Peña.—D. Anselmo. (*Almería.*)
Peña.—D. Manuel.
Peña Entrada.—D. Antonio.
Peña Ibañez.-D. Federico de la (*Lugo.*)
Peralta.-M. I. Sr. D. Mar.º(*Barcelona.*)
Peralta.—D. Salvador. (*Sariñan.*)
Perdiguer.—D. Benito.
Perez.—D. Blas. (*Béjar.*)
Perez.—D. Bruno.
Perez.—D. Cayetano.
Perez.—D. Enrique.
Perez.—D. Isidro.
Perez.—D. José.
Perez.—D. Manuel.
Perez.-D. Ramon Sebastian (*Albacete.*)
Perez de Guzman.—D. César.
Perez de los Cobos y Belluga.—D. Cristobal. (*Jumilla.*)
Perez Rubio.—D. Estanislao.
Por tres ejemplares.
Perez Ruiz.—D. Félix.
Pescador.—D. Juan.
Pezuela.—D Jacobo de la.
Piernavieja.—D. Felipe.
Pierrand.—Excmo. Sr. D. Blas.
Pimentel. —D. Cándido María.
Pinedo.—D. Juan. (*Orihuela.*)
Pinel.—D. Estéban.
Por dos ejemplares.
Pizana y Ramirez.—D. Luis.
Pizarroso.—D. Antonio
Pons.—D. Antonio. (*Santiago.*)
Pons.—D. Jaime.
Pons.—D. Julian. (*Salamanca.*)
Pons Nabarro.—Doña Vicenta.
Ponzano.—D. Ponciano.
Portilla.—D. Isidro de la. (*Nájera.*)
Portilla.—D. José. (*Sevilla.*)
Pozzi y Gustom.—D. Camilo. (*Lugo*)
Plá.—D. Juan Antonio. (*Castellon.*)
Plantey.—D. Angel.
Prá.—Doña Cecilia.
Prada.—D. José.

Prades y Víves.—D. Juan.
Prado.—D. Juan. (*Lugo.*)
Prado Alegre.—Sra. Marquesa de.
Prats.—D. José.
Preciado.—D. Miguel.
Prieto.—D. Anastasio. (*Nájera.*)
Prieto y Viñals.—Doña Mariana. (*Pamplona.*)
Publicidad.—Librería de la.
Por ocho ejemplares.
Puncel.—D. Mariano. (*Mallen.*)

Q.

Quartero.—D. Pascual.
Quimeiro.—D. Angel.
Quintana.—D. Cárlos de la.
Quintaner.—Doña Ramona.
Quintanilla.—D. Juan Francisco.
Quintero.—D. Atanasio.
Quisols.—D. Gregorio.

R.

Raffanel.—D. Leoncio. (*Cette.*)
Ralero.—D. Epifanio. (*Salamanca.*)
Ramartinez.—D. José María.
Ramirez.—D. Juan Francisco.
Ramirez.—Doña Paula.
Por dos ejemplares.
Ramirez.—D. Rafael.
Ramirez.—D. Tiburcio. (*En D. Benito*)
Ramiro y García.—D. Mariano. (*Molina de Aragon.*)
Ramonet.—D. Pedro.
Ramos.—D. Francisco.
Ramos.—D. Pedro.
Ramos.—Doña Matilde.
Ravina.—D. Rafael.
Rebolés.—D. Gustavo Leon.
Rebollo.—D. Cárlos.
Recarte.—D. Manuel.
Redondo.—D. Matías. (*Villamiel.*)
Reguera.—Doña Valentina.
Reina.—D. Joaquin.
Remedios.—Doña María de los. (*Laguna de Tenerife.*)
Revillagigedo.—Excmo. Sr. Conde de.
Revuelta.—D. Dionisio.
Rey.—D. Miguel del.
Rey.—D. Sebastian.
Reygon.—D. Vicente.
Riaza.—D. Teodoro.
Riestro.—D. Jovito.
Rioflorido.—Sr. Marqués de.
Rios.—D. Celedonio de los (*Bogarra*)
Ripoll.—D. Rafael.
Rival.—D. F. (*Cette.*)
Rivas.—D. Antonio.
Rivas.—D. Florencio.
Robledo.—Sr. Marqués de.
Roa.—D. Juan Ramon.
Roces y Val.—D. Alejo.
Rodriguez.—D. Adrian.
Rodriguez.—D. Bernardo.
Rodriguez.—D. Faustino.
Rodriguez.—D. Joaquin.
Rodriguez.—Doña Joaquina. (*Toro.*)
Rodriguez.—D. Manuel.
Rodriguez.—D. Manuel.
Rodriguez.—D. Salustiano.
Rodriguez Camaleño.—Excmo. é Ilustrísimo Sr. D. Luis.
Rodriguez.—Sres. Hijos de. (*Valladolid.*) *Por dos ejemplares.*
Rochano.—D. Francisco de Paula. (*Valencia.*)
Rojo.—Doña Agustina de.
Rojo.—D. Antonio.
Romeo.—D. Tomás.
Por dos ejemplares.
Romeo y Toron.—D. Juan.
Romero.—D. Quintin. (*Alicante.*)
Romero y Vargas.—D. Juan.
Romero.—D. Fernando.
Roseti.—D. José María.
Rossini.—D. Pedro.
Rubianes.—Excmo. Sr. de.

Rubio.—D. Antonio. (*Valencia.*)
Rubio.—D. Ramon. (*Infantes.*)
Rubit.—D. José.
Rueda.—D. Luis.
Ruirá.—D. José.
Ruiz.—D. Anastasio.
Ruiz.—D. Eusebio.
Ruiz.—D. Joaquin.
Ruiz.—D. José.
Ruiz.—D. Juan.
Ruiz.—Doña Antonia. (*Segorve.*)
Ruiz.—D. Juan Manuel.
Ruiz.—D. Ramon. (*Sanlúcar.*)
Ruiz.—D. Wenceslao.
Por dos ejemplares.
Ruiz Moreno.—D. José.
Ruiz y Perez Moreno.—D. Antonio.

S.

Saball.—D. Pascual. (*Zaragoza.*)
Sagarminaga.—D. Antonio.
Saenz de Micra y Risueño.—D. N.
Saenz de Urraca.—Doña Luisa.
Salanave.—D. Francisco.
Salazar.—D. Ricardo. (*Jerez de la Frontera.*)
Salazar.—D. Victoriano.
Sales.—Doña Josefa.
Salmeron.—D. Fernando.
Salvador.—D. Antonio. (*Arnés.*)
Salvador.—D. Timoteo. (*Zaragoza.*)
Samitier.—D. Manuel. (*Barbastro.*)
Samper.—D. Miguel. (*Cretas.*)
San Agustin.—D. José.
San Cristóbal.—D. Victoriano de. (*Cascante.*)
San Miguel.—Excmo. Sr. Duque de.
Sanchez.—D. Antonio.
Sanchez.—Doña Asuncion.
Sanchez.—D. Diego
Sanchez.—D. Domingo.
Sanchez.—D. Sebastian.
Sanchez.—D. Teodoro. (*Tarazona.*)
Sanchez Bringas.—Doña Dorotea.
Sanchez de Almodóvar.—D. A. (*Valencia*)
Sanchez Rangel.—D. Bibiano (*Badajoz*) *Por doce ejemplares.*
Sanchez Usero.—D. Diego.
Sancho.—D. Eugenio.
Sancho.—D. Nicolás. (*Alcañiz.*)
Santa Ana.—Excmo. Sr. Conde de.
Santa Coloma.—D. Anselmo.
Santa Cruz de Aguirre.—Excmo. señor Marqués de.
Santa Cruz de Rivadulla.—Excmo. Sr. Marqués de.
Santaella.—Doña Concepcion.
Santa María.—D. José. (*Badajoz.*)
Santa María de Saranderes.—Doña Cándida. (*Oviedo.*)
Santibanez.—Excmo. S. Conde de.
Santos.—D. Manuel. (*Coruña.*)
Sanz.—D. Federico.
Sanz.—D. José.
Sanz.—Doña Ruperta. (*Cuenca.*)
Sanz y Ramirez.—D. Mariano
Saquero Gonzalez.—D. Antonio.
Sarrate y Riera.—D. José.
Sartorius.—D. Eugenio. (*Almería.*)
Satorres.—D. Ramon de. (*Cette.*)
Sedano y García.—D. Damian.
Segarra y Balmaseda.—D. Ulpiano.
Segueiro.—D. Joaquin. (*Alcañiz.*)
Selfa.—D. Antonio.
Selva.—D. Narciso Buenaventura.
Sellés.—D. N.
Sellies.—D. F.
Senis.—D. Francisco. (*Valencia.*)
Senis Roca.—D. Vicente. (*Valencia.*)
Por tres ejemplares.
Servan.—D. Juan. (*Cáceres*)
Serrano.—D. Andrés.
Serrano.—D. Justo.
Por ocho ejemplares.
Serrano.—D. Rafael.
Serrano.—Doña Urbana.
Serrano Huertas.—D. Julian.
Serrano y García.—D. Rafael.
Severini.—D. Angel.
Sevilla.—D. Julian.

Sierra.—D. Joaquin.
Sigulc.—Doña Antonia.
Silva.—D. Vicente.
Silva.—D. Victor. (*Burgos.*)
Sobrino.—D. Eusebio.
Socoli.—D Francisco.
Sol.—D. José. (*Lérida.*)
Solano.—D. Dámaso.
Solferino.—Excmo. Sr. Duque de.
Somoza Saco.—D. Manuel. (*Ver.*)
Sosa.—D. Dionisio Joaquin.
Sosa.—Señor de.
Sota.—Doña María del Rosario de.
Soto.—D. José.
Sotomayor.—D. Faustino.
Sotomayor y Bardaji.—D. Nicolás.
Por cinco ejemplares.

T.

Taboada.—D. Ramon. (*Barcelona.*)
Tames Hevia.-Excmo. Sr. D. Franc.º
Tellaeche.—D. Modesto. (*Lequeitio.*)
Tello.—D. Manuel.
Tercero.—D Ceferino.
Tercero.—D. Pedro. (*Vitoria.*)
Teresa García.—D José.
Terraza.—D. Faustino.
Tió.—D. Manuel. (*Valencia.*)
Toledo.—Doña Leonor.
Por dos ejemplares.
Tomás.—Doña Mercedes. (*Jumilla.*)
Topete.—D. Ramon. (*Cartajena.*)
Torre.—D. Silverio de la.
Torrecilla.—D. Sixto. (*Torralba de Calatrava.*)
Torrecilla.—D. Valentin.
Torres Valderrama.—D. Agustin.
Travieso.—D. Manuel.
Por dos ejemplares.
Tripiana.—D. Eduardo de.
Tripiana.—D. Rafael.
Trujillo.—D. Salvador.
Por dos ejemplares.
Trujillo y Montemayor.—Doña María de los Remedios.
Tudela.—D. José. (*Cartagena.*)
Tuitrer.—D. Augusto.

U.

Ulibarri.—D. Antonio.
Ulibarri.—D. José.
Urbina..—Doña Sofía de.
Urdillo de Amer.—Doña Benita.
Uruñuela.—D. Julian. (*Bilbao.*)
Por dos ejemplares.
Urrutia.—D. Lorenzo.
Urtiaga.—D. Nicolás de.
Usieto.—D. Alberto.

V.

Vado.—Excmo. Sr. Marqués del.
Vaillant.—D. Rafael.
Valderrama.—D. Aniceto.
Valin.—D. Juan Antonio.
Valmaña.—D Martin (*La Bisbal.*)
Por cinco ejemplares.
Valldemosa.—D. F. Frontera de.
Valle.—Doña Matilde.
Vallejo.—Doña Adelaida.
Vallespinosa.—D. Casimiro.
Van Vaumbergen.—D. José María.
Varela.—D. José Joaquin.
Varela.—D. Tomás.
Varona.—D. José María.
Velasco y Ortiz.—D. F. (*Zaragoza.*)
Velasco.—D. José.
Velasco.—D. Manuel.
Velazquez.—D. José.
Vellido.—D. Juan.
Velluti.—D. Pedro Fernandez.
Vera.—D. Miguel.
Verdesco.—D. Gregorio.

Verdugo.—D. Joaquin. (*Jadraque.*) *Por dos ejemplares*
Verdugo, Morillas y Compañía. (*Cádiz.*) *Por diez ejemplares.*
Vergara.—D. Cárlos. (*Fitero.*)
Viaud.—D. Agustin Galo. *Por ciento veinte ejemplares.*
Viana.—D. Manuel.
Vila.—D. Juan. (*Zaragoza.*)
Villacampa.-D. Mariano. (*Zaragoza.*)
Villacorte.—D. Gregorio.
Villafranca.—Doña Eusebia.
Villalonga.—D. Honorato. (*Francia*)
Villanueva.—Doña R. (*Zaragoza.*)
Villanueva y Solis.—D. Dionisio.
Villaoz.—D. Ignacio.
Villar.—D. Martin. (*Oviedo.*)
Villar y Salcedo.—Excmo. é Ilmo. Sr. D. José. *Por dos ejemplares.*
Vizcaino.—D. Ignacio.
Vizmanes.—D. José.
Vital.—D. Francisco.
Vivanco.—D. José.
Weda.—D. Hermeneg. (*Salamanca.*)

Z.

Zabalza.—D. Dámaso.
Zapater.—D. Pascual. (*Zaragoza.*)
Zaragoza.—D. Eustoquio.
Zaragozano.—D. Agustin.
Zárate.—D. Blas.
Zárate.—Doña Ambrosia.
Zarauz.—D. Balbino.
Zavala.—D. Juan.
Zornoza.—D. Manuel.
Zubalzo.—D. Domingo.
Zugarte.-D. Remigio. *Tres ejemplares.*
Zugarramurdi.—D. Enrique María.
Zurdo.—Doña Juana.
Zurita.-Doña Casiana. *Dos ejemplares*
Zutena.—D. Ambrosio.
Zuviri.—D. Saturnino.

APÉNDICE.

Alarcon.—D. Pedro. (*Jumilla.*)
Alcolado.—D. Andrés. (*Linares.*)
Aramburu.—D. Manuel Antonio. (*S. Sebastian.*) *Por dos ejemplares.*
Arauna.—D. José. (*Sevilla.*)
Bañuelos.—D. José. (*Santander.*) *Por tres ejemplares.*
Baroja.—D. Ignacio Ramon. (*San Sebastian.*)
Bermeo.—D. Cándido. (*Pamplona.*) *Por cinco ejemplares.*
Blanco.—D. Juan José. (*Cabra.*)
Blasco.—D. Julian. (*Alagon.*)
Borbolla.—Doña Josefa. (*Sevilla.*)
Camacho.—D. Francisco. (*Totana.*)
CASINO DE ZARAGOZA.
Castillo de Olmo.—Doña Dolores del. (*Málaga.*)
Cobeña.—D. Rafael.
Dawot.—D. Agustin. (*Jumilla.*)
Domenec.—D. Victoriano. (*Ciudad-Rodrigo.*) *Por 10 ejemplares.*
Espasa.—Hermanos. (*Barcelona.*) *Por ocho ejemplares.*
Estellés.—Viuda de. (*Valencia.*)
Estibaus.—D. Manuel. (*S. Sebastian*)
Fernandez.—D. José. (*Jumilla.*)
Foz.—D. Joaquin. (*Alcañiz.*)
G. Arce.—D. Dionisio. (*Santander*)
Gimenez Reyes.-D. Lorenzo. (*Mula*) *Por tres ejemplares.*
Gonzalez Tánago-D. José (*Santander*)
Hernandez.—D. Lucio. (*Salamanca*)
Lanzas.—D. A. (*Sevilla.*)
Ramos y Gonzalez.—D. José María. (*Málaga.*)

Nota. Habrá nombres de señores suscritores que aquí no aparecen; pero será por no haberse mandado á tiempo las notas respectivas.

